Neue



Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Vierzigster Band.

(Januar bis Juni 1854.)

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Weimar, W. H. Engel in Merseburg, G. Flügel in Neuwied, A. Gathy in Paris, F. Gleich in Leipzig, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, J. Heller in Prag, L. Kindscher in Dessau, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, F. Liszt in Weimar, O. Lorenz in Winterthur, A. Müller in Darmstadt, R. Pohl in Dresden, J. Raff in Weimar, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, J. Schäffer in Berlin, A. Schlönbach in Leipzig, R. Schumann in Düsseldorf, C. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber in Dresden, T. Tyszkiewicz in Paris, R. Wagner in Zürich, C. F. Weitzmann in Berlin, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,

bei Bruno Hinze.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Vierzigster Band. **№ 1.** Den 1. Januar **1854**.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Eröffnung des zwanzigsten Jahrganges

der Neuen Zeitschrift für Musik.

Es ist eine alte Sitte der Journale, ihren Lesern zum neuen Jahre einige allgemeine Betrachtungen an die Hand zu geben und dabei Mancherlei für die Zukunft zu versprechen. Sie können nicht unterlassen, einen Blick auf die zurückgelegte Thätigkeit zu werfen, und die besten Vorsätze für ihre künftige Laufbahn zu fassen. Diese Sitte wird wohl auch fortbestehen, solange die Neujahrsgratulationen überhaupt Mode bleiben — also muthmaßlich noch sehr lange.

Der Werth derartiger Neujahrsbetrachtungen ist aber ein sehr verschiedener, je nachdem ein junger oder alter Mensch, einer der schon eine reiche Vergangenheit, oder einer, der nur eine Zukunft hat, dieselben unternimmt. Zwar giebt es Jünglinge mit schon gereiftem Geist, und Männer mit noch kindischem Sinn. Aber diese Ausnahmen sind nicht Regel. Wohl dem, der eine segensreiche Vergangenheit und eine hoffnungsvolle Zukunft zugleich besitzt, der mitten im ereignißvollen Leben steht, und mit gleicher Ruhe und Befriedigung vorwärts, wie rückwärts blicken darf!

Die „Neue" Zeitschrift für Musik fängt an, eine „Alte" zu werden, ja sie ist, so viel uns bekannt, jetzt die älteste unter allen musikalischen Journalen. Sie hat wahrlich keinen Grund, beim Beginn des vierzigsten Bandes, sich ihres Alters zu schämen, und wir haben wohl Veranlassung genug, ihr wegen dieses Alters und seiner Verdienste ein aufrichtiges Lob zu ertheilen, ohne in die Gefahr zu kommen, damit ein Selbstlob auszusprechen.

Denn diesmal ist es weder der Redacteur, noch ein verdienstvoller Gründer, oder ein langjähriger Mitarbeiter der Zeitschrift, welcher das Wort ergreift: sondern es ist das am jüngsten eingetretene Mitglied, welches weder das Verdienst sich anmaßen kann, auf die Richtung und die Leistungen der Zeitschrift Einfluß geübt zu haben, noch seiner eigenen geringen Arbeiten etwa sich rühmen könnte. Der Sprecher steht also auf neutralem Boden und darf reden, wie es ihm um's Herz ist. Er ergreift das freundliche Anerbieten der Redaction, den zwanzigsten Jahrgang einzuleiten, mit Freude und Dank — ohne die Absicht zu hegen, diesen bedeutenden Abschnitt in der Geschichte der Zeitschrift mit den großen Glocken der Ueberschätzung und Selbstgenügsamkeit einzuläuten. —

— — Die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen,
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock, mit Gelb verbrämt, zu sehen,
Die irren sich! — —

Mit diesen Worten Shakespeare's begann vor 20 Jahren Robert Schumann das junge Unternehmen mit frischem Muthe, mit jugendlicher Kraft und künstlerischem Ernst. Ihm stand sein guter Genius zur Seite, vor ihm breitete sich ein weites Feld der reichsten Thätigkeit aus, und eine echte, wahre Begeisterung war sein treuer Führer. Sei es uns vergönnt, aus Robert Schumann's erster Neujahrsbetrachtung — in der er nur erst einen kurzen Rückblick auf die Vergangenheit werfen, aber desto vertrauensvoller und freier in die Zukunft blicken konnte — Einiges unsern Lesern heute in das Gedächtniß zurückzurufen, und ihrem eigenen Urtheil zu überlassen, ob die Zeitschrift Wort gehalten, und inwiefern sie bis heute ihre selbstgestellte Aufgabe gelöst habe.

— — Das Zeitalter der unnützen Complimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache sich nicht anzugreifen getraut, vertheidigt das Gute nur halb. — Künstler, namentlich Ihr, Componisten, Ihr glaubt kaum, wie stolz und glücklich wir uns fühlten, wenn wir Euch recht ungemessen loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unsere heilige Kunst reden müßte. Es ist die des Wohlwollens. Aber beim besten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es kaum — wohlwollend.

In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: „die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können — sodann, die letzte Vergangenheit als eine unkünstlerische zu bekämpfen, für die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt habe — endlich, eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.

Ein Theil hat uns verstanden, eingesehen, daß Unpartheilichkeit, vor Allem lebendiges Mitinteresse die Beurtheilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und wohlgemuth auf den Anfang vom Ende des alten Liedes gepaßt. Es wäre sonst rein unerklärlich, wie uns zugemuthet wurde, Sachen zu besprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht existiren.

Ein dritter nannte unser strengeres Verfahren rücksichtslos, rigoristisch. Wir wollen der entgegengesetzten Weise nicht gemeine, sondern die edelsten Gründe unterlegen. — — Aber wir sehen nicht, was wir vor anderen Künsten und Wissenschaften voraus haben sollen, wo sich die Parteien offen gegenüber stehen und befehden. Wir sehen nicht, wie es sich mit der Ehre der Kunst und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unserer und aller Kunst: den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten, endlich den talentvollen Vielschreibern ruhig zuzusehen, gar gewähren zu lassen. — —

Es sind die einzelnen Werke — das Wort sagt zu viel — dieser drei Gattungen unter einander sich so ähnlich, die der ersten an Leblosigkeit, die der andern an Leichtsinn, die der dritten an Handwerksmäßigkeit, daß sich mit der treuen Charakterisirung einer einzelnen Composition die ganze Classe in ihren Grundzügen hinstellen ließe. Also in Berathung mit Männern, denen, wie der Genuß der Kunst, auch das Leben des Künstlers am Herzen liegt, wollen wir für Compositionen, die sich, nicht nach einseitiger Meinung, sondern nach gewissenhafter Ueberzeugung Vieler, in eine der obigen Classen rubriciren lassen, drei einzelne Stereotyprecensionen bereit haben, denen weiter nichts, als die Titel der Compositionen untergesetzt werden.

Sollten die Componisten in unserem Verfahren vielleicht etwas finden, was der schönen Sprache des Wohlwollens entgegenstände, mit der man über unsere heilige Kunst reden müsse, so möchten sie auch nicht zweifeln, daß wir auf das Wohl der edlern Kunstjünger bedacht, nur dann, wenn wir uns selbst für besiegt erklären, die schreckhaft überhandnehmende Mittelmäßigkeit zu bekämpfen aufhören werden! —

— — — Dies war Schumann's, dies der „Neuen Zeitschrift" Glaubensbekenntniß vor zwanzig Jahren. Ist es bis heute ein anderes geworden? Hat die Zeitschrift jemals aufgehört, die schreckhaft überhandnehmende Mittelmäßigkeit energisch zu bekämpfen? Hat sie den Talentlosen den Dutzendtalenten, den Vielschreibern jemals Concessionen gemacht? Hat sie nicht gewagt, Partei zu ergreifen, ein entschiedenes Programm an ihre Spitze zu stellen, und consequent dies zu vertreten? Hat sie jemals erlahmt, das Schlimme und Schädliche, mit einem Wort die Gegner des Fortschritts, zu befehden? War sie niemals stolz und glücklich, das Schöne, Große und Wahre in der Kunst emporheben und tragen, ja selbst „recht ungemessen" loben zu können? hat sie ihre Aufgabe nicht begriffen und nach Kräften erfüllt, eine neue und herrliche Zukunft vorzubereiten und

ihre Entwickelung beschleunigen zu helfen? —

Hat sie das Alles nicht — dann, aber auch nur dann mag sie sich für besiegt erklären, dann mag sie der Leblosigkeit, dem Leichtsinn und der Handwerksmäßigkeit in der Kunst volles, freies Spiel gewähren. —

Aber ein flüchtiger Blick in ihre Annalen sagt uns, daß sie gethan hat, was sie thun sollte, gethan, was sie thun konnte. Und der heute auf dem Titel erscheinende Zusatz „Vierzigster Band" sagt uns, daß der Beifall des Publikums und die Theilnahme der Künstler und Kunstfreunde nicht ermangelten, dieses entschiedene Streben zu unterstützen und seine consequente Verfolgung zu ermöglichen. Die Zeitung ist im Laufe der Jahre eine sicher und dauerhaft begründete geworden, sie ruht auf festen Principien, und schreitet unbekümmert und ungestört vorwärts, nach dem Ziel, welches sie sich selbst mit sicherer Hand bezeichnete.

Ueberblicken wir aber das Verzeichniß jener Männer, welche mit ihren Geistesproducten die ersten Bände der Zeitschrift gründeten, so finden wir, daß nur Wenige der Zeitschrift bis heute verblieben sind. Die Einen sind gestorben oder verschollen; Andere haben die Kritik aufgegeben oder sich der Production, einem Berufe, ausschließlich hingegeben. Noch Andere aber leben und schreiben nach wie vor — doch sind sie für die Zeitschrift todt, weil sie das Lebendige und Lebensvolle lebendig nicht mehr verwirklichen wollten, oder nicht mehr vertreten konnten. — Das sind die, welche nur so lange dem Fortschritt huldigen, als er ihrem Talent, ihrer Wirksamkeit, ihrer persönlichen Neigungen, kurz ihrem Ich noch nicht im Wege steht. Das sind die, welche einer Partei sich nur anschließen, um von ihr getragen und in ihren eigensüchtigen Plänen gefördert zu werden, diese Partei aber wieder verlassen, wenn sie ihre Anmaßungen nicht erfüllt, und ihnen thatsächlich beweist, daß es ihr nur um die Sache, um das Princip, nicht um die Person zu thun sein kann. Das sind endlich auch die, welche das Ersteigen der Berge — als Leibesübung — zwar lieben, aber die reine Luft der freien Gipfel nicht vertragen können, weil ihnen schwindelt. Sie wollen mit fort, aber sie können es nur bis auf einen gewissen Punkt, denn sie wollen nicht das verlassen und verlieren, was hinter ihnen liegt, und ihnen bequem oder theuer ist. Sie rufen: bis hierher und nicht weiter! Sie bleiben stehen, sie blicken sehnsüchtig zurück, und plötzlich haben sie den Pfad verloren, und gehen irre und — blieben stehen! —

An ihnen Allen ist, wie wir sehen, Nichts verloren, denn es sind die Furchtsamen, die Einseitigen die Selbstsüchtigen und — die Charakterlosen. Für sie sind Andere eingetreten, darunter Namen, die sich wohl können sehen lassen, denn ganz Deutschland kennt diese Namen, und die Kunst ward von ihnen mächtig bewegt, und neuen Bahnen zugeführt! Und auch die, welche keinen Namen haben, wissen was sie wollen und was sie leisten können. Sie arbeiten als treue und begeisterte Arbeiter am allgemeinen Werk, und tragen Bausteine herzu für den großen Bau, an dem der Grundstein auf fester, sicherer Basis ruht.

Und dieser Bau wird ewig währen, gefördert von immer neuen, immer frischen und immer jungen Kräften. In unendlicher Folge werden wir uns dem höchsten Ziele immer nähern, aber wir können es nie vollkommen erreichen. Denn dann wäre die Aufgabe der Menschheit erfüllt, die Annalen der Kunst und Wissenschaft wären geschlossen und die Zeit wäre gekommen von der es heißt, (2ter Corinther, 5, 17): „Das Alte ist vergangen, und siehe, Alles ist neu geworden!"

Hoplit.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Julius Schäffer, Op. 3. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 25 Ngr.

Danach wird gewiß Mancher, der diese Lieder angezeigt oder vor sich gedruckt liegen sieht, unzweifelhaft fragen, wie der Componist, der selbst in diesen Blättern als feiner Kenner und gestrenger Richter von Gesangscompositionen sich gezeigt hat, in seinen eigenen Werken verfahren. Soviel gleich von vornherein euch Neugierigen zur Antwort, daß der Componist wohl anders, als ihr's meinen mögt, verfahren, aber sich nicht verfahren hat, wie ihr's wohl hin und wieder in eueren schadenfrohen Herzen wünschen dürftet. Der Componist hat nach keiner Seite hin geschielt und gefragt, ob er's wie der und jener machen soll, sondern er hat ganz einfach blos in seine Gedichte gesehen und zwar etwas tiefer als der und jener; er hat keine specifisch musikalischen Grübeleien aufgeboten, um den oder jenen zu überbieten, sondern er hat Anderes zu geben vermocht und zwar Neueres, bei welchem Worte vielleicht vorläufig euch ein gelinder Schreck überfallen dürfte. So weit Ref. der Compo-

nist nach seinen Kunstanschauungen bekannt ist, konnte er gar nicht anders componiren als er es gethan. So entschieden und consequent tritt uns in diesen Gesängen zum erstenmale jene Anschauung von inniger Verschmelzung von Wort und Ton entgegen. Die Musik dieser Lieder hat nicht mehr für sich allein als specifische Musik Geltung, sondern sie geht sowohl aus der allgemeinen Stimmung als insbesondere auch aus den einzelnen Worten des Gedichtes hervor. Hiernach verschwindet eigentlich von selbst die Frage nach der Neuheit der Musik; es fragt sich nur, in welcher Weise der Componist es gethan. In geistvoller? — Gewiß! Denn er hat nicht blos jedem Gedichte die richtige praktische Stimmung abzulauschen gewußt, sondern auch die besondern einzelnen Züge in rhythmischer wie declamatorischer Hinsicht so sprechend und poetisch vollgültig wiedergegeben, daß das innigste Aufgehen von Wort und Ton auch dem widerstrebendsten Ohre sich kundgeben muß. Im Geiste sehe ich bei einigen verknöcherten Widerspenstigen ein leises Kopfschütteln von einzelnen dumpf ausgestoßenen Worten begleitet, wie „keine Melodie, keine Wärme, kein Fluß in der Singstimme, die Begleitung ganz vertrackt u. s. w." Dergleichen Gelichter verweise ich auf Nr. 1: Sonett von Heine, Nr. 5: Um die Maienzeit, wo sich gegen das Ende eine Gefühlsströmung, dort in sanfterem Zuge, hier in leidenschaftlichem, gesteigertem Ausdrucke ausspricht, wie sie wohl die ewig nachträtschenden Nachähmler sich nicht träumen lassen. Ich hör' euch von Monotonie sprechen, von bloßer declamatorischer Kälte — nun so nehmt das Heft zur Hand und blättert ein wenig darin. Nr. 2: „An den Mond", wie einfach und treffend das unheimliche Geflüster der Blätter, wie sinnig und zart die Nr. 3: „An die Entfernte" von Lenau; wie erquicklich humoristisch Nr. 4: „Nun hat mein Stecken gute Rast" von Osterwald. Wenn in den fünf beregten Gesängen Refer. sich völlig befriedigt erklären muß mit der poetisch-musikalischen Wiedergabe der Gedichte, so bleibt ihm doch ein Zweifel in Bezug auf Nr. 6: „Rastlose Liebe" von Göthe. Einverstanden hinsichtlich der allgemeinen Auffassung scheint dem Gesange doch nicht diejenige Weichheit der Lyrik und Gefühlsströmung eigen zu sein, wie sie Göthe darin niedergelegt hat. Es erscheint uns die Lyrik in der Musik des Componisten etwas zu hart. — Die Beachtung aller derjenigen, welche für die Entwicklung der Gesangsmusik nach der angebahnten Seite hin sich interessiren, verdienen diese Gesänge in hohem Grade.

Hans v. Bülow, Op. 1. Sechs Gedichte von Heine und Sternau, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Kahnt. 2 Hefte, à 15 Ngr.

Es haben diese Gesänge bereits eine Besprechung erfahren, eine Besprechung in der Form einer völlig verurtheilenden Kritik. So auffallend dieß auch bei dem ersten Werke eines Componisten erscheinen mag, so erklärlich wird dieß Verfahren durch die principiell gegnerischen Ansichten des Verfassers über eine Richtung, die noch im ersten Werden begriffen, noch lange nicht zu einer völligen Entwicklung gediehen ist. Der Verfasser von „zur Würdigung Rich. Wagner's", den Lesern dies. Bl. sattsam bekannt als ein Mann von Geist und scharfem kritischen Verstande, ist in Folge seiner R. Wagner entgegentretenden Ansichten offenbar zu weit gegangen, wenn er in diesen Gesängen eine unbedingte Anhängerschaft an R. Wagner erblickt. Er sieht Gespenster, und im Eifer für seine extremen Auslassungen schiebt er dem Componisten Absichten unter, die demselben sicherlich nicht in den Sinn gekommen sind. Daß Hr. v. Bülow notorischer Anhänger von Wagner sei oder überhaupt zu dessen Kunstansichten sich bekennt, kann ein Unbefangener nimmer aus diesen Gesängen herauslesen. In Folge dieser Meinung schiebt er den Gesängen dramatisirende Absichten unter, wittert praktische Zwecke in der Lyrik verfolgt und sieht den jungfräulichen Boden derselben gefährdet. Wenn Jemand die Bülow'schen Gesänge ohne vorgefaßte Meinung in die Hand nimmt, so wird ihm sofort in die Augen leuchten, daß dem Componisten es vornehmlich darum zu thun war, eine möglichst genaue Uebereinstimmung zwischen Gedicht und Musik zu erzielen; daß hierbei die Musik eine andere Stellung gewinnt, liegt in der Natur der Sache; Dramatisirendes aber darin zu finden, heißt etwas darin suchen, was nicht darin liegt. Der Componist legt hier seine ersten Arbeiten vor. Er befindet sich allerdings noch nicht in dem Stande, seine Absichten völlig künstlerisch befriedigend auszuführen; im ersten Drange greift er noch zu Mitteln, die eine falsche Deutung wenigstens möglich erscheinen lassen. Dahin rechnen wir den allzuhäufigen Wechsel der Harmonien und einen Claviersatz, der zu viel von seiner Virtuosität beeinflußt ist. Dagegen bemerkt man durchweg eine edle Auffassung, die die Grundstimmung des Gedichtes trifft, mit dem Bestreben, dem einzelnen Gedanken nicht blos im Allgemeinen Rechnung zu tragen, sondern ihm ein möglichst genaues Gepräge aufzudrücken. Auch hierbei finden sich freilich noch Mißgriffe, die der Componist bei weiterer Entwicklung beseitigen wird. Ein allzuscharfes Specialisiren läßt die Grundstimmung mehr in den Hintergrund treten und giebt falschen Deutungen Spielraum. Anders

seits nimmt man dagegen eine Wärme und Innigkeit wahr, (Nr. 3 im Schlußsatz, Nr. 6 durch das Ganze hindurch, Nr. 2 mit seinem leisen Zittern und Wogen) die zu verkennen, fast mehr als irrthümlich genannt werden muß. Wenn die Motive auch nicht als überraschend neu bezeichnet werden können, so ist es doch ungerecht, sie als verbraucht zu verdammen. Anklänge finden sich nicht darin. Daß ein leiser Anklang an den Sommernachtstraummarsch in Nr. 1 zu bemerken ist, darf nicht als Absicht bezeichnet werden. Dergleichen Dinge finden sich allenthalben, und ist, sie als Waffe gegen den Componisten zu gebrauchen, nicht löblich, insbesondere gegen einen, der mit einem Op. 1 vor die Oeffentlichkeit tritt. Was wir hier gegen den Componisten ausgesprochen, wohin auch noch öftere Textwiederholungen zu rechnen sind, wird derselbe bei seiner anerkannten kritischen Intelligenz nicht verfehlen zu beseitigen.

Emanuel Klitzsch.

Die Manie des Dirigirens.

Der interessante Brief von Franz Liszt, welcher in der Brochüre über das Karlsruher Musikfest enthalten, und auch in diese Blätter (Bd. 39, Nr. 25) übergegangen ist, enthält eine höchst merkwürdige und beachtenswerthe Auseinandersetzung über die Art des Dirigirens von Werken der neueren Kunstperioden. Sie trifft einen wunden Fleck unserer Orchester-Aufführungen recht im innersten Kerne, und regt eine Principfrage an, die von der höchsten Wichtigkeit ist, und der gründlichsten Erörterung bedarf.

Es ist sehr an der Zeit, derartige Fragen vor das Forum der öffentlichen Besprechung zu ziehen, und mit der Kritik endlich auch an Untersuchungen heranzugehen, deren Gegenstand bisher über der Kritik sich zu erhalten strebte, und dadurch einer Willkühr anheimgegeben war, welcher schon manches vortreffliche Werk machtlos unterliegen mußte. Wenn man will, ist die Untersuchung über die Art, die Befugniß und Ausdehnung des Dirigirens zunächst eine technische Frage. Aber es verriethe die größte Einseitigkeit, wenn man sie nur als solche auffassen wollte, denn sie greift unmittelbar in das Aesthetische über, da in letzter Instanz davon das Wohl und Wehe jedes Orchesterwerkes abhängt. Man muß sich deshalb im Interesse der Kunst feierlichst dagegen verwahren, die technische Behandlung des Dirigirens bona fide Jedem, der einen Tactstock führen zu können glaubt, ad libitum zu überlassen.

Wenn man der Kritik das Recht zugesteht, die technischen Leistungen und die künstlerische Auffassung jedes Virtuosen, auf irgend einem Instrument im Detail zu beurtheilen, — so muß man der Kritik auch gestatten, ein ernstes Wort mitzureden wenn es sich um die Virtuosen handelt, welche das Orchester spielen — um die Dirigenten. Das größte Recht hierzu hat der, welcher selbst dirigirt, und der Welt bereits bewiesen hat, was er will und kann. Deshalb ist es von hoher Bedeutung, daß Liszt es war, der diese Frage zuerst anregte. Hier kann zunächst nur unsere Aufgabe sein, das im Detail zu erörtern, was Liszt als allgemeines Princip aufstellt. Doch werden sich leicht weitere Erörterungen daran knüpfen, deren erschöpfende Behandlung wir Anderen überlassen müssen, da eine allseitige Lösung der Aufgabe ohne Weiteres nicht zu erwarten, aber in Zukunft sicher zu hoffen ist.

Die Stelle in Liszt's Briefe, auf die wir hier zunächst hinzielen, ist folgende. — „Die Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem Style der letzten Periode Beethoven's angehörig bezeichnet, erfordern von Seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisirung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasiren und zu declamiren, und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen: mit einem Wort einen Fortschritt im Styl der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigirenden Musiker ein Band von anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Tactschläger gekittet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Tactes und jedes einzelnen Tacttheiles einem sinn- und verständnißvollen Ausdruck entgegen arbeiten. Hier, wie allerwärts, tödet der Buchstabe den Geist, ein Todesurtheil, das ich nie unterzeichnen werde. — — — Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen, und mit seiner Function möglichst zu verschwinden. Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte." — — —

Dieser Ausspruch ist so klar und überzeugend zugleich, daß man sich jeden Commentares dazu enthalten könnte, wenn nicht absichtliches Mißverstehen, und der stereotype Widerwille gegen jeden Fortschritt hier, wie so oft, uns nöthigten, da erläuternd oder polemisirend einzutreten, wo der gesunde Menschenverstand Nichts als sonnenhelle Klarheit sieht. Nicht uninteressant dürfte es aber sein, hier zugleich darauf aufmerksam zu machen, daß die „Neue Zeitschrift" bereits im Jahre 1836 diese Frage, wenn auch nicht in dem Umfange, den Liszt ihr giebt, angeregt hat. Es befindet sich in Band 4, Nr. 31 ein Artikel,

„Vom Dirigiren“, mit mr. unterzeichnet. — (Sollte nicht vielleicht Robert Schumann sich unter dieser Chiffre verborgen haben?) — Dieser Artikel aus dem wir im Folgenden Mehreres mittheilen werden, da die ersten Bände der Zeitschrift vollständig vergriffen und nur schwer zu erlangen sind — schließt mit den Worten: Je weniger ein Orchester dirigirt wird, desto höher steht es — je mehr ein Orchester dirigirt werden muß, desto niedriger ist die Stufe seiner Ausbildung. — Wir finden hier eine seltene Uebereinstimmung der Ansichten zwischen mr. und Liszt, die lediglich aus der Sache selbst hervorgegangen ist, und deshalb um so mehr zur weiteren Verfolgung auffordern muß, als dieser Fragepunkt bereits zum Streitpunkt geworden ist.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Prag.

Ende December 1853.

Der Cäcilienverein hat die Reihe seiner Concerte am 19ten Nov. eröffnet. In demselben wurden Kittl's Ouvertüre zur „Waldblume“, ein Chor mit Orchester von einem hier noch nicht gekannten Autor, dann ein Beriot'sches Violinconcert von dem zwölfjährigen Frl. Branfil und zwei große Fragmente aus Wagner's Lohengrin, das Finale des zweiten Actes, und der Brautzug aufgeführt. Die Besetzung des Chores und Orchesters war wieder imposant, und überhaupt wäre der sehr gut gelungenen Aufführung nur das Eine zu wünschen gewesen, daß die durch Ueberfülle der Zuhörer entstandene hohe Temperatur die reine Stimmung der Blasinstrumente nicht beeinträchtigt hätte. Hr. Art löste seine Aufgabe als Dirigent mit trefflichem Erfolge; doch hätte bei dem Brautzug eine kleine Beschleunigung des Tempos nicht geschadet. Die Ouvertüre fand mäßigen Beifall, der Chor mit Orchester ging spurlos vorüber, das Violinconcert und die Wagner'sche Composition wurden lebhaft applaudirt; die junge Virtuosin verdiente die ihr gewordene Auszeichnung durch reines, degagirtes und delicat nuancirtes Spiel; sie ist eine Schülerin unseres sehr verdienstlichen Professors Mildner. Sie wissen, daß ich durchaus kein unbedingter Anhänger der Wagner'schen Neuerungen bin; desto eher aber können Sie mir glauben, wenn ich Ihnen sage, daß ich mich eines Lächelns nicht erwehren konnte, wenn ich bei dem stürmischen Applaus, den mehrere Stellen aus Lohengrin erhielten, einen Blick auf die Physiognomien mancher Herren warf, die so gern über die „Zukunftsmusik“ spötteln, und am Allerwenigsten dem Dilettantenverein der Cäcilianer den Triumph eines durchgreifenden Erfolges gönnen. Vielleicht berichte ich Ihnen bald noch Ausführlicheres über dieses Kapitel.

Die Sophien-Akademie hat am 1sten Dec. ihren Mitgliedern ein Concert gegeben, worin Veit's Cantate, welche zur Eröffnung der Wiener Eisenbahn im J. 1845 geschrieben worden war, ein schönes und gediegenes Werk, mit passender Modification des Textes, als „Böhmen's bester Bergsegen“, dann die 2te Abtheilung aus Händel's „Samson“ aufgeführt wurde. — Das Orchester war wie gewöhnlich bei diesen Concerten, jenes des Theaters. — Die Aufführung beider Stücke, die bis auf einige Schwankungen der Alt-Partie in der Cantate, und einige zu tiefe Intonationen des Tenors, recht gut gelungen war, erhielt ihren größten Reiz dadurch, daß wir wieder einmal die sympathische Silberstimme der Frau Botschon-Soukup zu hören bekamen, mit der sich an Wohlklang keine unter allen gegenwärtig der Oeffentlichkeit angehörenden Stimmen hier vergleichen kann. — Die übrigen Solopartien waren durch Frl. Janda, Hrn. Stäger und Strakati vertreten. — So dankbar wir die gefällige Mitwirkung dieser Herren und Damen aufnehmen, ohne welche derlei Productionen überhaupt nicht möglich wären, so drängt sich doch immer bei solcher Besetzung die Frage auf, ob ein Institut, dessen Tendenz statutenmäßig dahin geht, Sänger zu bilden, ein Concert als das seinige benennen kann, wobei die Soli von Theatermitgliedern oder von Dilettanten, die nicht in dem Institute gebildet wurden, gesungen werden? — Wenn ich hiermit das Ziel andeute, auf dessen Erreichung das Bestreben der Akademie gerichtet sein muß, und vor dessen Realisirung von einer unbedingten Anerkennung des wirklichen Nutzens derselben als Lehranstalt eine Rede nicht sein kann; so soll hierdurch doch dem Fleiße, der Tüchtigkeit und dem tactvollen Benehmen des dermaligen Hrn. Directors Vogel nicht im Mindesten nahe getreten werden; gewiß ist Niemand hier für diesen Posten, alle Beziehungen zusammengenommen, so geeignet, wie er; allein es bleibt auch für ihn sehr schwer, das jetzt zu erreichen, was dem Gründer der Akademie — Jelen — einst als Ziel vorgeschwebt, und was derselbe mit der begeisterten Theilnahme, die sein Unternehmen damals im Publikum fand, gewiß erreicht haben würde, ja großentheils schon erreicht hatte, wenn ihm nicht Neid und Intrigue zum unersetzlichen Nachtheil unserer Musikzustände das Dirigentenscepter, das Niemand so wie er zu führen verstand, heimtückisch zu entwinden gewußt hätten. — Hr. Vogl soll mit der Idee umgehen, classische Opern,

namentlich Gluck'sche in Concerten zur Aufführung zu bringen; bei dem elenden Zustande unserer Oper würden wir ihm für die Ausführung dieser Idee doppelt verpflichtet sein.

Alexander Dreyschock hat sich nach jahrelanger Pause wieder einmal entschlossen, hier einige Concerte zu geben, von denen das erste bereits am 27sten Nov. das zweite am 4ten Dec. um die Mittagsstunde im Convictsaale Statt fand. — Das Programm des ersten Concertes bestand aus der Ouvertüre Meeresstille, Concert in G=Moll und Spinnerlied von Mendelssohn, erstem Satz der pathétique von Beethoven, dann mehrere Pièeen eigener Composition (Fuge, la fontaine, invitation à ia Polka, Wintermärchen). An Gesangstücken trug Frl. Janda zwei Schubert'sche Lieder, dann im Verein mit Frl. Weiß, einer jungen, stimmbegabten Altistin einen sehr lieblichen Zwiegesang von Veit: „Elfenreigen" vor.

Im zweiten Concerte hörten wir: die große Ouvertüre zu Leonore, dann das Concert in Es von Beethoven, Presto in Fis=Moll von Mendelssohn, Gique von Mozart, Rhapsodie, Souvenir, Saltarella von Dreyschock, dann zwei Duo's von Mendelssohn, „Herbstlied und Gruß" vorgetragen von den Frl's. Schröder und Janda. Der Erfolg beider gedrängt vollen Concerte war für den ausgezeichneten Künstler ein höchst ehrenvoller; zu der Bewunderung seiner fabelhaften Technik gesellte sich jetzt bei Vielen, die in Dreyschock eben nur den seltenen Techniker geachtet hatten, die Ueberzeugung, daß er seinem Spiele auch Seele einzuhauchen und auch die Compositionen anderer Meister, und zwar die verschiedensten Genres mit Verstand und Geschmack wiederzugeben wisse. Schreiber dieses, der es mit jedem wahren, zumal vaterländischer Künstler, redlich meint, würde Hr. Dreyschock nur das Eine rathen, bei Annoncen seiner Concerte darüber zu wachen, damit nicht von allzudienstfertigen Freunden dem Lesepublikum marktschreierische und prahlerische Ausdrücke vorgehalten würden, deren ein so hoch accreditirter Künstler wahrhaftig nicht bedarf, und die seiner persönlichen Beliebtheit wie seinem materiellen Interesse nur schaden, wie er mir auf's Wort glauben darf. — Sonntag, am 18ten Dec. soll das dritte Concert Statt finden.

Das Theater=Repertoir, bei dem aber Versprechen und Halten in der Regel sehr verschiedene Dinge sind, meldet uns, daß ehestens Shakespeares Othello mit der Ouvertüre und den Entreactes von W. A. Ambrod zur Aufführung gelangen wird; es würde mich sehr freuen, wenn dieß sich bestätigen sollte, denn diese Musik, gewiß ein vortreffliches Werk des geist= und kenntnißreichen Autors verdient wahrhaftig eine bessere Würdigung, als daß wir sie (die erst einmal im Jahre 1848 im Theater gegeben wurde) in Intervallen von 5 Jahren zu hören bekommen. — Außer dieser Mittheilung, die doch wenigstens eine erfreuliche Seite darbietet, habe ich Ihnen über unsere musikalischen Theaterzustände abermals nur sehr Unerquickliches zu berichten, und will mich daher diesfalls so kurz fassen als möglich. Die Mendelssohn's=Erinnerungsfeier, welche statt am 4ten Nov. am 18ten Nov. Statt fand, brachte uns die Ouverturen zum Sommernachtstraum, und Meeresstille, drei Tableaux mit Musik aus Mendelssohn's Werken, das Fragment von Loreley und die Operette: Heimkehr; die Aufführung war (wie sie es eben bei unseren dramatischen Kräften sein konnte) in manchen Partien sehr mittelmäßig, das Publikum kühl und der Besuch nicht zahlreich. Den Musikern war es von hohem Interesse aus der „Heimkehr" die reiche Begabung des Meisters — auch für das komische Element kennen zu lernen. Die „lustigen Weiber" von Nicolai, die erste alte Novität, welche man uns nach langem Harren aufgetischt hat, haben, wie vorauszusehen war, nur sehr schwachen Anklang gefunden und werden ohne Zweifel bald wieder vom Repertoir ganz verschwinden. — Kittl's „Franzosen vor Nizza", die endlich wieder einmal neu einstudirt waren, haben zwar wie früher in einigen Nummern, namentlich in der für Hrn. Reichel's hohen Tenor berechneten Marsch=Arie und in der drastisch=komischen Eremitenscene einen glänzenden Erfolg gehabt; der Totaleindruck war aber doch kein befriedigender, theils wegen der ungenügenden Ausbildung des Frl. Schröder für die Hauptpartie Bianca's, theils wegen der absoluten Unfähigkeit Hrn. Wehrmann's für die ohnehin schwer zu lösende Aufgabe Bonatti's, dann aber auch wegen der unläugbaren Gedehntheit mehrerer Situationen, die, obgleich schon früher getadelt, doch nicht verbessert worden ist, was um so mehr am Ort gewesen wäre, als Einiges früher (allerdings ohne hinreichenden Grund) Weggelassene, diesmal vollständig gegeben, die Oper daher ohnehin in der Dauer verlängert worden war. —

Halevy's „Blitz" ist vorige Woche neueinstudirt mit einer Besetzung und in einer Art und Weise aufgeführt worden, die vielleicht ihres Gleichen auf einer Opernbühne von dem Rang der Prager, noch nicht gehabt hat. Jeder nur einigermaßen Verständige konnte dies Resultat bei solcher Besetzung voraussagen, aber unserer Theater=Direction war diese Einsicht versagt; für Zustände dieser Art wäre man wirklich — im Interesse der guten Sache — versucht, die Lebendigkeit eines italienischen Publikums

herbei zu wünschen; dann müßte doch die Direction dem Unwesen, oder die Intendanz der Direction einmal ein Ende machen.

Künftige Woche soll, wie es heißt, Auber's „Ballnacht" neu einstudirt, in Scene gehen. Damit wäre ich ganz einverstanden, nur müßte zuvor Jemand vorhanden sein, der den Willen und die Fähigkeit dazu hätte, dem Frl. Schröder, die allerdings eine sehr talentvolle Anfängerin, aber doch immer erst eine Anfängerin ist, die aber nolens volens Hauptpartien singen muß, die nöthige Unterweisung en détail zu geben, wie eine solche Partie gespielt und gesungen werden müsse, davon aber ist bei uns überhaupt nie die Rede, und in der That auch weder Director noch Regisseur dazu geeignet. — Doch schon genug von diesem leidigen Thema! Mozart's Sterbetag, der 5te Dec., der sonst regelmäßig durch Aufführung des Don Juan gefeiert wurde, ging diesmal unbeachtet vorüber? —

Zum Schlusse glaube ich nicht unerwähnt lassen zu dürfen, daß der gewesene Kapellmeister des böhmischen Theaters, Hrn. Johann Mayer, vor kurzer Zeit zum Chorregent bei der Kirche St. Maria Schnee in einem der frequentesten Stadttheile ernannt worden ist, und schon seit diesen wenigen Wochen das erfreulichste Streben kundgegeben hat, die Kirchenmusik in der ihm anvertrauten Kirche zu heben, und stets, auch an gewöhnlichen Sonntagen, auf einem würdigen Niveau zu erhalten, was ihm bei seiner vorzüglichen Befähigung zum Dirigenten, und bei der warmen Theilnahme vieler Dilettanten und befreundeten Theatermitglieder auch ohne Zweifel gelingen wird. — Der, obgleich in den Solopartien nur von Dilettanten besetzten, doch fast durchgehends recht gut gelungenen Aufführung einer (im J. 1844 für die Sophien-Akademie auf den Wunsch ihres damaligen Musikdirectors componirten) Messe von Jos. Heller in Es, am 15ten Nov. wohnte ein zahlreiches Auditorium von Musikfreunden bei. Am folgenden Sonntage wurde wieder eine Messe von F. Skraup in D, dann kurz darauf eine neue sehr interessante und durch Originalität sich auszeichnende Messe in G von J. Mayer's eigener Composition auf sehr anständige Weise aufgeführt.

Das unübertroffene Quartett der Gebrüder Müller, die gegenwärtig in Wien spielen, hoffen wir nun baldigst hier zu hören.

D—.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Im dem zweiten Abonnement-Quartett am 17ten December stellte sich Johannes Brahms dem Publikum vor und zwar mit einer Sonate für Pianoforte in C-Dur und einem Scherzo für Pianoforte in Es-Moll. Als Robert Schumann diesen jungen Künstler als eine neue, bedeutungsvolle Kunsterscheinung in d. Bl. zuerst begrüßte, ward von Unberufenen nicht wenig darüber gespöttelt. Man behauptete vielfach, daß Schumann mit seinem begeisterten Lobe wohl zu weit gegangen wäre, daß er dem jungen Manne mehr geschadet als genützt habe rc. Alle diese Zweifel sind durch das Auftreten des Hrn. Joh. Brahms beseitigt worden und von ganzem Herzen, mit der innersten Befriedigung stimmen wir der Ansicht Robert Schumann's über den anspruchslosen und so reich begabten jungen Künstler bei. Es liegt etwas Gewaltiges, etwas Hinreißendes in den Werken, welche uns Brahms an diesem Abende vorführte. Eine in solcher Jugend seltene Reife, ein unwillkührlich aus einer reichen Künstlerbrust entspringendes Schaffen zeigt sich hier. Wir sehen uns einer jener hochbegabten Naturen, einem Künstler von Gottes Gnaden gegenüber. Bei der imposanten Schönheit der Gedanken in Brahms Compositionen, bei der edlen und reinen Kunstgesinnung, welche sich hier zeigt, übersieht man gern einige Rauheiten und Ecken in der äußeren, sehr selbstständig erscheinenden Form. Von wunderbarer Wirkung und ganz neu sind oft seine Modulationen — es überraschen diese nicht selten, sind aber stets schön und künstlerisch berechtigt. Brahms ist ein dem Schumann'schen Genius verwandter Geist — er wird auf seinen „neuen Bahnen" fest und sicher weitergehend das einst werden, was ihm Schumann vorausgesagt hat: eine Epoche machende Erscheinung in der Kunstgeschichte. — Außer den Vorträgen von Brahms hörten wir das Quartett in D-Dur von Mendelssohn, vorgetragen von den HH. Concertmeister Dreyschock, Röntgen, Herrmann und Wittmann, und das G-Moll-Quintett von Mozart, vorgetragen von den HH. Concertmstr. David, Röntgen, Herrmann, Hunger und Kapellmeister Rietz — beide Werke in trefflicher Ausführung. Besonders lebhaft sprach Mozart's ewig junge und liebenswürdige Musik an.

Am Abend des 18ten Decembers veranstaltete das Directorium des Conservatoriums im Saale des Gewandhauses vor einem gewählten, eingeladenen Publikum eine musikalische Abendunterhaltung, welche der König von Sachsen mit seiner Gegenwart beehrte. Außer den schon bei der Prüfung vom 16ten November gehörten Orchester-Compositionen (1ster Satz einer Symphonie von Otto Dessoff aus Leipzig und Concert-Ouvertüre „Loreley" von Franz v. Holstein aus Braunschweig) und Hrn. Emil Wollenhaupt's aus New-York Vortrage des 2ten und 3ten Satzes des E-Dur-Concerts Nr. 2 von Vieuxtemps kam Folgendes an diesem Abende

zur Aufführung: Recitativ und Arie aus „Hans Heiling", gesungen von Frl. Anna Hofmann aus Chemnitz; Sonate für Pianoforte und Violoncell (D-Dur) von Mendelssohn, vorgetragen von Frl. Louise Hause aus Düben und Hrn. Grützmacher, und drei vierstimmige Lieder für gemischten Chor („Waldeinsamkeit" von Hauptmann, „das Abendläuten" von E. F. Richter und „Herbstlied" von Mendelssohn). Frl. Hofmann zeigte sich als eine begabte und talentvolle Sängerin, deren Vortrag der nicht leichten Arie es bewies, in welchen tüchtigen Händen zur Zeit der Gesangsunterricht am hiesigen Conservatorium liegt. Die junge Dame hat eine wohlklingende, gut gebildete Stimme, und versteht es, mit Wärme und Verständniß zu singen. — Frl. Hause aus Düben war anfänglich sichtbar befangen, doch gelang es ihr bald, diese Aengstlichkeit zu überwinden und ihre anerkennenswerthe Fertigkeit in's Licht zu stellen. Von Hrn. Grützmacher wurde sie sehr brav bei dem Vortrage des schwierigen Tonstückes unterstützt. — Die vierstimmigen Lieder wurden unter Leitung des Hrn. Musikdirector Richter von sämmtlichen Schülern und Schülerinnen des Conservatoriums sehr gut ausgeführt. — Nach der Aufführung wurden die betheiligten Lehrer und diejenigen Schüler, welche an diesem Abende Proben ihrer Talente abgelegt hatten, Sr. Maj. dem Könige vorgestellt. F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Wilhelmine Clauß hat ihr letztes Concert zu Exeter-Hall in London gegeben; man bezeichnet es als das glänzendste dieser Saison.

Der königl. Dom-Chor zu Berlin hat seine großen Concerte in der Singakademie begonnen. Das erste Concert führte im 1sten Theile vor: Lotti's Miserere, Cordona's Chor für Männerstimmen: Jesu salvator noster, das Kyrie aus der Marcellus-Messe von Palästrina und Caldara's Crucifixus; in dem zweiten Theil deutschen protestantischen Kirchengesang: Bach's Motette: „Der Gerechte ꝛc.", Hammerschmidt's 51ster Psalm und Choral-Motette von Rolle.

Frl. Diehl hat in Frankfurt a. M. als Romeo gastirt und auch gefallen; mehr aber noch gefiel sie als Concertsängerin.

Jos. Gungl's große Orchester-Concerte in Berlin finden viel Publikum und Beifall.

Die Gebrüder Wieniawski concertiren erfolgreich in München.

Die große Singakademie zu Berlin führte in ihrem ersten Concerte Händels Alexanderfest mit imposanter Wirkung auf.

Die dritte Soirée der HH. Goldschmidt, Kummer und Schubert in Dresden brachte in vortrefflicher Aufführung Mozart's Quintett für Clarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell; Beethoven's G-Moll-Sonate für Piano und Violoncell und Hummel's großes Septett. Alles unter lebhaftem Beifall. In der 4ten Soirée wird Jenny Lind wieder mitwirken.

Therese Milanollo ist in Karlsruhe und zwar nach den wohlbekannten Intentionen ihres speculativen Hrn. Vaters, gewiß nicht zum Vergnügen, sondern um Concerte dort zu geben.

Hector Berlioz wird schon zu Ostern nach Deutschland zurückkehren und dann zuerst in Dresden mehrere seiner Compositionen aufführen.

Frl. Ney ist für einen großen Gastrollen-Cyclus am Königl. Theater zu Berlin gewonnen, der nächstes Frühjahr beginnen wird.

Die Gebrüder Müller haben in Wien ihr letztes, glänzend erfolgreiches Concert gegeben und sind zu einem Concert-Cyclus nach Prag gereist. Nach ihnen hat Vieuxtemps die Wiener electrisirt und auch das zweite Concert von Willmers war weit zahlreicher besucht als sein erstes.

Der Tenorist Hr. Mertens ist nach beifälligem Gastspiel in Hamburg, statt des nach London abgegangenen Sängers Reichardt, engagirt.

Hector Berlioz' „Romeo und Julie" ist vollständig und vortrefflich am Hofe zu Detmold aufgeführt worden. Die hohen Herrschaften und ihr Hofpersonal sangen die Chöre und Solostimmen (Prinz Friedrich die Partie des Klosterbruders) und Hr. Kapellmeister Kiel hatte sich ernst künstlerische Mühe mit dem Einstudiren dieses Werkes gegeben. Die Wirkung war glänzend.

Neue und neueinstudirte Opern. Zur Mozartfeier am 5ten Decbr. gab die k. k. Hofoper zu Wien Mozart's „Don Juan", in neuer, prachtvoller Ausstattung, aber in keineswegs angemessener Darstellung des Don Juan durch Hrn. Beck, der Donna Anna durch Frl. La Grua und der Donna Elvira durch Frl. Tietjens.

Dorn's „Nibelungen" kommen den 15ten Januar in Weimar und Mitte Februar in Berlin zur Aufführung.

In Hannover wurde mit großer Pracht Marschner's Oper „Austin" gegeben; die Wirkung der Musik würde noch erfolgreicher gewesen sein, wenn ihr nicht der etwas langweilige Text geschadet hätte.

In Stockholm ist jetzt ein reges Opern-Repertoir. In kurzer Zeit wurden aufgeführt: Figaro's Hochzeit, Martha, Stumme von Portici. Am 2ten Januar wird Mozart's Zauberflöte neu in Scene gehen, in glänzender Ausstattung.

Zum erstenmale wurde Lortzing's komische Oper „Zum Großadmiral" in Coburg gegeben, mit prachtvoller Ausstattung und in guter Scenerirung, aber ohne besonders nachhaltigen Anklang.

Vermischtes.

Der Cölner Männergesangverein hat, nach der neulich mitgetheilten persönlichen Einladung des Hrn. Mitschel aus London, in letzter General-Versammlung einstimmig den Beschluß gefaßt: eine zweite Sängerfahrt dorthin zu unternehmen.

Boieldieu's Wittwe ist in Paris gestorben und feierlich bestattet.

Das neue Gesangs-Institut des Hrn. Hörschberg in Breslau gab in einer Matinée sehr erfreuliche Proben seiner ersten Leistungen.

Der Director des Berliner Dom-Chors, Hr. Neithardt, hat den jungen Kirchen-Componisten Wilh. Pfeifer, in Folge dessen glücklich aufgenommener Composition eines Agnus Dei und eines Gebetes, mit Composition einer Liturgie für den Dom-Chor beauftragt.

An die Stelle des neulich verstorbenen Directors des Elberfelder Gesang-Vereins, ist einstimmig dessen ältester Sohn, Musikdirector Schornstein aus Barmen erwählt.

Madam Herbst-Jazedé, die bis noch vor Kurzem so beliebte Sängerin, hat sich in Hamburg als Gesanglehrerin niedergelassen und wird als solche gewiß einen sehr wirkungsreichen Platz einnehmen.

Auch die früher so gefeierte Sängerin Francilla Pixis, die vor acht Jahren in Italien einen spanischen Granden mit großem Vermögen heirathete, ernährt jetzt sich und ihre Familie als Gesanglehrerin in Palermo, da das Vermögen ihres Gemahls gänzlich ruinirt ist.

Ein merkwürdiges Concert veranstaltete kurz vor seinem neulich erfolgten Tode Raimondi in Rom, indem er seine vor mehreren Jahren geschriebenen vier Oratorien gleichzeitig aufführen ließ. Das Publikum war ebenso erstaunt als entzückt.

Die deutsche Tonhalle zu Manheim hatte einen Preis für das beste Trio ausgeschrieben: die erwählten Preisrichter, Spohr, Vincenz Lachner und Jos. Strauß, haben derselben einstimmig Hrn. Jacob Bischoff aus Ansbach (in Frankfurt seinen Musikstudien lebend) zuerkannt. (Derselbe hat auch schon zwei Stipendien der Mozartstiftung erhalten). Einstimmige besondere Belobung erhielt alsdann noch Hr. Musikdirector August Maier in Ansbach.

Die Klage des Grafen Tyszkiewicz wegen schlechter Aufführung des Freischütz in Paris ist von dem betreffenden Gericht aus dem Grunde zurückgewiesen — weil in Paris noch nie eine bessere Aufführung jener Oper stattgefunden habe. Uebrigens hat der Graf jetzt die allgemeine Stimme für sich, und würde sie auch schon früher gehabt haben, wenn er seine gerechte Sache weniger leidenschaftlich betrieben hätte, wenn man auch den künstlerischen Eifer darin wohl zu respektiren wußte.

Am 20sten December 1853, demselben Tage wo im Jahre 1790 Mozart's „Don Juan" auf der Berliner Hofbühne zum ersten Male aufgeführt wurde, fand in Verbindung mit einer Mozartfeier, die dreihundertste Aufführung des „Don Juan", in Berlin statt. Der Regisseur Stawinsky sprach nach der Ouvertüre einen selbst gedichteten Prolog, welcher Mozart's übrige Werke berührte, deren Hauptfiguren in magischer Beleuchtung auf der Bühne erschienen.

Die vor einiger Zeit durch alle Blätter laufende Nachricht, daß der Kaiser von Frankreich 1000 Frcs. für ein Weberdenkmal in Eutin bestimmt habe, entbehrt jeden Grundes, wie wir aus sicherster Quelle wissen. Denn einestheils beabsichtigt man gar nicht, außer der, bereits am 12ten September 1853 enthüllten Gedenktafel, in Eutin noch ein weiteres Denkmal für Weber zu errichten. Anderntheils ist auf die Anfrage des Weber-Comité's in Dresden, von Eutin die Nachricht dahin gelangt, daß das Eutiner Comité sehr gern bereit wäre, die 1000 Frcs. dem Dresdner Comité zur Verfügung zu stellen — wenn diese Summe nur überhaupt ausgezahlt worden wäre! Kein Betheiligter hat das Geld jemals gesehen, nur die Zeitungen, die das Gerücht erfunden haben, mögen wissen wo es ist. Irren wir nicht, so war es der Hamburger Correspondent, der in „Kunstnachrichten" bereits eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, welcher dieses wohlfeile Compliment den Franzosen gemacht hat, ohne daß diese es um Weber und den „Freischütz" jemals verdient hätten!

Bei den Verhandlungen des Processes des Grafen Tyczkiewicz gegen die Administration der Pariser großen Oper ist behauptet worden, H. Berlioz habe Theil an der Verstümmlung des „Freischütz", wie man sie in Paris beliebt, ja er beziehe sogar Tantième für diese Arbeit. Berlioz tritt dieser Beschuldigung in nachstehendem an den Redacteur des Journal des Débats gerichteten Briefe entgegen:

„Mein Herr! Der Proceß des Hrn. Grafen von Tyczkiewicz gegen die Direction der großen Oper, betreffend die Darstellung des „Freischütz" auf diesem Theater, hat großes Aufsehen in Deutschland gemacht und auch ich habe, wie Jedermann, davon gehört. Aber ich wußte vor meiner Rückkehr nach Paris nicht, in welcher Art und Weise ich bei der Sache genannt worden war. Als ich im Journal des Débats die Proceßführung des Hrn. Cellioz verfolgte und die Beschuldigung erfuhr, als sei ich der Urheber der Verstümmelung des Weber'schen Meisterwerkes, wußte ich für den Augenblick nicht, ob ich unwillig werden oder darüber lachen sollte. Wie sollte ich auch eine solche gegen mich geschleuderte Beschuldigung nicht mit Lächeln zurückweisen, da ich meine Ansichten über dergleichen Sachen oft genug schon ausgesprochen habe!

Hr. Cellioz muß sehr überzeugt gewesen sein von der Zuverlässigkeit der von ihm benutzten Quellen, wenn er solche Beweise vorzubringen und ihnen Platz in seinem Proceßverfahren zu gönnen wagt.

In dem Bewußtsein, daß mich solche Beschuldigung nicht trifft und glaubend, daß dem Publikum dergleichen Dinge ziemlich gleichgültig sein werden, würde ich auf die Anschuldigung einer solchen musikalischen Sünde nichts erwidert haben, wenn nicht die am Niederrhein erscheinenden musikalischen Blätter denselben Glauben geschenkt (es muß ihnen ein besonderes Vergnügen gewähren, mich für schuldig zu halten) und mich mit einer Heftigkeit angegriffen hätten, die sie nur ehrt. Eines dieser Blätter nennt mich einfach einen „Räuber". — Folgendes ist jedoch der Thatbestand: Die Beschneidungen, die Weglassungen, die Verstümmelungen, welche Hr. Tyczkiewicz mit dem rechten Namen bezeichnete, wurden mit Weber's Partitur zu einer Zeit vorgenommen, als ich selbst gar nicht in Frankreich war. Ich lernte sie lange Zeit nachher bei einer Aufführung des so mißhandelten Werkes kennen und meine damalige Ueberraschung glich mindestens der, welche mir gegenwärtig wurde, als man mir diese Verstümmlungen zuschrieb.

Lange Zeit nachher, als man gerade ein neues Ballet in Scene setzte, dem der Freischütz, der lange nicht gegeben worden war, als Lückenbüßer dienen sollte, wurde ich aufgefordert, mich nach der großen Oper zu begeben. Es handelte sich darum, meine Recitative abzukürzen. Bei den Verwüstungen, die man in Weber's Partitur angerichtet hatte, wäre das Verlangen, meine Recitative unverkürzt zu lassen, gelinde gesagt ein ganz besonders lächerliches gewesen. Ich ließ es also geschehen, indem ich sagte, daß ich mich schämen müßte, wenn ich besser als der Meister behandelt würde. Es waren diese Abkürzungen auch eine bereits beschlossene Sache und man hatte mich nur deshalb rufen lassen, um anzugeben, wie die einzelnen Stücke des Dialogs wieder zusammen zu flicken seien; es war dies ein Act der Artigkeit, denn bei der großen Oper giebt es genug solche Flicker (soudeurs) von einer seltenen Geschicklichkeit, Dank der außerordentlichen Uebung, welche sie in dergleichen Operationen hier haben.

Ich bin also ebenso unschuldig an dem Attentat auf Weber's Partitur, als die Herren Redacteure der am Nieder-Rhein erscheinenden musikalischen Blätter, Hr. Berlioz und Hr. Tyczkiewicz selbst es nur sein können. So unwahrscheinlich auch die gegen mich geschleuderte Beschuldigung ist, so liegt mir doch daran zu verhindern, daß sie dennoch nicht etwa bei den wahren Freunden der Kunst im Allgemeinen und der Kunst Deutschlands insbesondere Glauben finde, und ich bitte Sie daher, mein Herr, meine gerechte Widerlegung in Ihre Spalten aufzunehmen.

Genehmigen Sie ꝛc.

Paris, den 22sten December 1853.

Hector Berlioz

Intelligenzblatt.

Für Clavierlehrer.

Ein Apparat,

vermöge desselben man mit richtigem Anschlage das Pianoforte spielen muss, und wodurch das Erlernen desselben erleichtert und befördert wird.

Die allgemeine Methode und das Universal-Mittel, dem Clavierspieler einen richtigen Anschlag und die erforderliche Unabhängigkeit der Finger und somit Geläufigkeit derselben zu verschaffen, war bis jetzt hauptsächlich das Spielen der Fingerübungen. Wie zeitraubend und geisttödtend dasselbe für den Schüler sowohl als für den Lehrer ist, wird jeder Clavierspielende gern zugestehen. Wiewohl es dem einen oder dem andern Clavierspieler leichter wird, die Finger der Willensthätigkeit gefügig zu machen, ist es doch auch für den mit Talent begabten oft nichts Geringes, Jenes zu erreichen. Die Benutzung mechanischer Hülfsmittel, eines Chyroplastes, Handleiters, Dactylions etc., wiewohl dieselben auch ihre Gegner haben, sind bei anhaltendem Gebrauche für den Lernenden nicht ohne Erfolg. Jedoch sind bis jetzt das Spielen der Fingerübungen so wie die Benutzung der bekannten Apparate die einzigen Mittel, wodurch man mühsam und langsam zum Ziele gelangen kann. —

Es wird daher ohne Zweifel dem Clavierspiellernenden nicht ohne Interesse sein, wenn demselben ein Hülfsmittel dargeboten wird, welches ihm nicht nur seine Aufgabe erleichtert, sondern auch die kostbare Zeit der geisttödtenden Fingerübungen erspart.

Dem Unterzeichneten ist es durch Beobachtungen und viele Versuche bei seiner langjährigen Wirksamkeit als Musiklehrer gelungen, einen Apparat zu erfinden, durch dessen Anwendung man das zu Erlernende mit richtigem Anschlage spielen muss und aller Mühe überhoben ist durch Uebung denselben sich anzueignen.

Wenn gewöhnlich bei dem bisherigen Verfahren beim Musikunterrichte das musikalische Wissen der praktischen Ausführung vorauseilte, indem die Finger der Ausführung der Willensthätigkeit nicht gefügig folgen konnten, so bewirkt die Anwendung meines Apparates fast ein umgekehrtes Verhältniss und ist die Wirkung desselben so augenfällig, dass selbst der Laie den Erfolg zu beurtheilen im Stande ist.

Nachdem man den Schüler mit den Elementen der Musik bekannt gemacht hat, kann man bei dem Gebrauche meines Apparates mit demselben mit einfachen zweckmässigen Clavierpiecen für Anfänger beginnen, und es wird dem Schüler nicht schwer werden, das zu Gehör zu bringen, was sein Auge sieht, da dieser Apparat die Finger der Willenskraft völlig gefügig macht. Verbindet man ausserdem die gewöhnlichen Fingerübungen, welche dann erforderlich sind, um den Fingern Ausdauer und Kräftigung zu verschaffen, damit, so wird der Schüler ohne Mühe solche Uebungen bald geläufig spielen, und ein in die Augen fallender unrichtiger Fingersatz wird nicht möglich sein, wogegen eine sehr gefällige Haltung der Hand erzielt wird.

Die Ersparung von bedeutendem Zeitaufwande für geisttödtende Fingerübungen, dagegen das Erlernen fortschreitender zweckmässiger Musikstücke, welches mit jedem Stücke die Lust zum Mehrlernen erweckt, lässt die Klippe umgehen, an welcher schon so mancher Clavierspiellernende gescheitert ist.

Der vorgeschrittene Clavierspieler mit unrichtigem Anschlage wird mit Benutzung meines Apparates entweder gar nicht spielen können, oder mit richtigem Anschlage seine Musikpièce zu Ende spielen. Letzteres ist indess durch eine besondere Anleitung baldigst zu erreichen.

Auch für den fertigen Clavierspieler mit richtigem Anschlage ist mein Apparat nicht ohne Nutzen, indem ein halbstündiger Gebrauch die Steifigkeit der Finger beseitigt, welche in Folge unterlassener Uebung sich einstellt, dagegen die erforderliche Elasticität und Geläufigkeit der Finger wieder verschafft.

Es ist meine Absicht, dem clavierspielenden Publicum meine Erfindung, welche auf einem neuen Principe beruht, zu überlassen, und bin ich bereit, wenn eine genügende Anzahl Pränumeranden bis Ostern oder höchstens Johannis 1854 sich finden sollte, gegen portofreie Einsendung von 1 Louisd'or einen solchen Apparat nebst Anleitung zum Gebrauch, und praktische Uebungsstücke für Anfänger und Clavierspieler mit unrichtigem Anschlage, abzustehen; wogegen ich den Erfolg von dem Gebrauche derselben garantire, widrigenfalls ich mich verpflichte, die Auslagen für dieselben zu erstatten.

Die Besorgung der Aufträge wird sich nach der Reihenfolge der eingegangenen Bestellungen richten, und ist bei denselben der Umfang der Claviatur des Instrumentes, so wie auch anzugeben, ob dasselbe eine flache oder tiefe Spielart hat; ausserdem ob der Apparat von einem Erwachsenen oder von einem Kinde benutzt werden soll.

Zur Documentirung des Werthes meiner Erfindung möge hier das Attest unserer ersten Autorität, des Herrn Hof-Capellmeisters Dr. H. Marschner, über dieselbe nachfolgen, dessen Original jederzeit bei mir eingesehen werden kann.

Zeugniss.

„Die Erfindung des Herrn Mohrhoff, eine richtige Haltung der Hand beim Clavierspiel und so-„mit einen guten Anschlag bezweckend, scheint dem „Unterzeichneten um so empfehlenswerther, als sie „(bei lobenswerther Einfachheit) auch sehr geeignet „scheint, nicht nur dem Anfänger viel kostbare Zeit „zu ersparen, sondern auch selbst einem schon „verbildeten Clavierspieler nachträglich noch eine „bessere Handhaltung zu verschaffen.

Hannover, den 13ten Aug. 53.

Dr. H. Marschner.

Die eigenhändige Unterschrift des Herrn Hof-Capellmeisters Dr. H. Marschner hierselbst wird hiermit obrigkeitlich beglaubigt

Hannover, d. 7ten Sept. 1853.

Der Magistrat der Königlichen Residenzstadt.

(Städt. Siegel) Evers.

G. Mohrhoff,
Pianoforte- und Gesanglehrer
in Hannover.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Vierzigster Band. № 2. Den 6. Januar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Einiges zur Erwiderung

auf die im vor. Jahrg. dies. Bl. mitgetheilten Artikel: „Zur Würdigung R. Wagner's".

Von

F. Brendel.*)

— — — — Die zweite, vorhin genannte, abweichende Stimme gehört dem nun schon öfter genannten Vf. der Artikel „Zur Würdigung W's." an. Diese Stimme macht eine etwas ausführlichere Berücksichtigung nothwendig, obschon ich, um die Grenzen der gegenwärtigen Schrift nicht zu weit auszudehnen, derselben nicht Schritt vor Schritt folgen, im Gegentheil nur einige der wichtigsten Sätze, auf die eine Widerlegung zu basiren, andeuten kann. Der Vf. jener Artikel nimmt eine zwischen den Gegnern und den näher stehenden Freunden W's. in der Mitte liegende Stellung ein. Sein Standpunkt zwar ist strenggenommen ein gegnerischer, aber er hat sich so weit heran bewegt, daß er zu jener entschiedenen Anerkennung, die er in seiner Einleitung und am Schluß ausspricht, durchgedrungen ist. So ist das, was er vorbringt, das Beste, was bisher von gegnerischer Seite gekommen ist, wesentlich geeignet, ein gründlicheres Verständniß zu vermitteln. Zwar reducirt sich auch hier streng genommen fast Alles auf Mißverständnisse, aber diese Mißverständnisse sind weit geistreicher, als die anderer Gegner, sie haben schon eine nähere Vertrautheit mit dem Gegenstand zur Voraussetzung, die gröbsten Irrthümer wenigstens sind überwunden. Es ist eine consequent durchgebildete Ansicht die uns entgegentritt. Der Vf. mißversteht, weil seine Richtung ihn nicht zu einer entsprechenden Auffassung gelangen läßt, nicht aber wie die Meisten der übrigen Gegner in Folge der ihnen eigenthümlichen Seichtheit, Bornirtheit und Gehässigkeit der Auffassung. Das ist aber gerade das, was wir brauchen können, der Weg, welcher weiter führt, und unter diesem Gesichtspunkt fand ich daher auch die Aufnahme jener Artikel in der „N. Zeitschrift f. Musik" gerechtfertigt.

Am besten lernen wir jedenfalls den Hrn. Vf. kennen, wenn wir zunächst noch ganz absehen von dem gegen W. Vorgebrachten, und seinen Standpunkt aus dem, was er über frühere, der Meinungsverschiedenheit nicht mehr in gleichem Grade unterworfene Kunsterscheinungen ausspricht, zu begreifen suchen. Hier sind es u. A. namentlich seine Ansichten und Urtheile

*) Bruchstück aus meiner demnächst erscheinenden Schrift: Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft.

über Beethoven's letzte Entwickelungsepoche und die 9te Symphonie, (**Bd. 39, Nr. 19, Art. 8**) ferner über die „Tiefe" der Musik, d. h. die Versuche der Ausdeutung der Werke der Instrumentalmusik, welche unternommen wurden, das neuerdings mehr und mehr hervorgetretene Streben nach möglichst bestimmter Auffassung derselben, (am a. O. und Bd. 39, Nr. 10, Art. 4) endlich seine Herabsetzung des Unaussprechbaren, weil noch Unentwickelten, der bewußten Seite des Geistes gegenüber, (Bd. 39, Nr. 10, Art. 4) welche charakteristisch sind, und in Frage kommen. —

Unaussprechliche Gefühle, — sagt der Vf. in Bezug auf die so eben erwähnte Herabsetzung der Gefühlsseite — denen Worte und Töne nicht genug sind, — es ist dieß blos die rhetorische Wendung einer unklaren Ueberschwenglichkeit — mögen subjective Bedeutung, Werth für das in einer Illusion sich selbstgefällig wiegende Subject haben, für die Kunst, für die Welt überhaupt existiren sie nicht. Nur die Sentimentalität findet einen Blick, eine Bewegung rührender, als alle Worte, weil sich in dieser die Subjectivität durch eine objective Form schon läutert, oder will man lieber, schwächt — wir wollen nur daran erinnern, daß unter Umständen der Blick eines treuen Hundes jedenfalls denselben Werth der Unaussprechlichkeit hat. — — Ich finde diese Ansicht nicht blos bezeichnend, ich finde sie von entscheidender Wichtigkeit für die Denkweise, für die Richtung des Vf's. überhaupt. Hier ganz abgesehen von dem Zusammenhang, in welchem sie ausgesprochen ist, bemerkt man sofort darin einen Nachklang alter, Hegel'scher Auffassung. Hegel's System aber kann durchaus nicht mehr als das die Gegenwart beherrschende betrachtet werden, schon ist es zurückgetreten, und seine Resultate sind zu Bausteinen für die Zukunft herabgesetzt worden. Allerdings culminirt in ihm die ganze bisherige Weltentwickelung, und die gesammte Bildung der Neuzeit ist vorzugsweise Resultat desselben; in der Gestalt jedoch, die es durch Hegel selbst und seine unmittelbaren Schüler und Anhänger erhalten hat, bezeichnet es nur den Schlußpunkt jener im 1sten Abschnitt der gegenwärtigen Schrift charakterisirten Epoche. Wir sehen deshalb auch später eine Spaltung der Schule in zwei Richtungen; eine solche, welche an der ursprünglichen Gestalt mehr oder weniger festhielt, und eine andere, durch die Halle'schen Jahrbücher eingeleitete, welche dem fortschreitendem Geiste Rechnung trug. Unser Vf. nun hat diese Bewegung, welche endlich in die neuesten Bestrebungen ausmündete, nicht mit durchgemacht, er hat überwiegend festgehalten an jener älteren Gestalt, und erscheint deßhalb noch überwiegend von diesen Einflüssen beherrscht. Ein Beweis dafür ist die erwähnte Verkennung der Gefühlsseite. Hegel's Aufgabe war, den ganzen bisherigen Weltinhalt zum Bewußtsein zu erheben, Abrechnung zu halten mit dieser Entwickelung, dieselbe denkend zu reproduciren. Der gewaltige, weltbeherrschende Mann war daher in seinem großen Recht, wenn er das Hauptgewicht auf die bewußte Seite legte, wenn er dem Unbewußten im Menschen jede Berechtigung absprach. Ohne diese höchste Energie wäre die große That nicht auszuführen gewesen. Anderseits jedoch lag darin zugleich eine entschiedene Einseitigkeit, die Schranke des Systems war gegeben, an der dasselbe zum Theil auch zu Grunde gegangen ist, es war, wenn man will, die bornirte Seite desselben, dieß Wort natürlich hier nicht im tadelnden Sinne gebraucht, sondern lediglich, um damit die bei großen, in einer bestimmten Sphäre vollendeten Erscheinungen die am leichtesten bemerkbare, am schroffsten hervortretende, scharf gezogene Grenzlinie zu bezeichnen. So sehr Hegel auf seinem Standpunkt im Recht war, so sehr ist zu sagen, daß das Reich des bewußten Geistes nur die eine Hälfte bildet, und die andere ihre eben so große Wahrheit in sich trägt, eine eben so selbstständige Bedeutung für sich in Anspruch nimmt. Die Empfindung ist stets reicher als die bewußte Einsicht, es bleibt ein nie ganz im Bewußtsein aufgehender Rest in derselben; — Hegel selbst war reicher in seiner Empfindung, als in seinem bewußten Ausdruck. Insbesondere ist darauf aufmerksam zu machen, daß jeder geschichtliche Fortschritt auf unmittelbare Weise gethan wird, d. h. so, daß das Neue als in der Empfindung unmittelbar vorhanden und fertig, sich neben das Alte hinstellt. Der Fortgang geschieht nicht von System zu System, es stellt sich im Gegentheil neben das fertige, bis zur höchsten Vollendung ausgebildete System die noch unentwickelte, in ihrer weiteren Entfaltung erst eine neue Weltgestalt verheißende Empfindung. Der größte Irrthum und der Grund aller Mißverständnisse liegt deshalb darin, wenn man meint, mit den jedes Mal geltenden Kategorien, mit dem bisherigen Verstande an das Neue herankommen zu können. Der einzige Weg, um dasselbe zu begreifen, besteht in unmittelbarer Aneignung, rückhaltloser Hingebung, in dem inneren Durchleben. Erst nach Zurücklegung eines solchen Processes ist eine bewußtere Erfassung, ist die denkende Verknüpfung des Neuen und Alten möglich. Diese Vernachlässigung des Unbewußten aber im Hegel'schen System, diese Verkennung der großen Berechtigung der Empfindung, aus der alles Neue hervorsproßt, verlieh ihm jenen starren, exclusiven Charakter. Es fehlte der feine Sinn, das entgegenkommende Verständniß, neu hervortretende Be-

bensregungen aufzunehmen und sich anzueignen, eben aus dem Grunde, weil es das vorhin ausgesprochene Gesetz des Fortschritts noch nicht begriffen hatte, weil es meinte, seine Kategorien würden ausreichen für jede neue Lebensregung, weil es diesen sich exclusiv gegenüberstellte, und ihnen in ihrer noch unmittelbaren, unfertigen Gestalt keine Berechtigung einräumen wollte.

Unser Vf. nun theilt die hier bezeichnete Einseitigkeit, und wir finden darin den Schlüssel zur Erklärung seiner Irrthümer. Er ist befangen in den Kategorien des Systems, er ahnt gar nicht den Weg, der einzig herauszuführen vermag, diese Nichtachtung der Empfindung verschließt ihm den einzig möglichen Eingang. Er hat mit Geist und Scharfsinn an der nachfolgenden Entwickelung Antheil genommen, ohne jedoch dieselbe innerlich durchlebt zu haben. Das Mißverhältniß, in welchem er sich zu den Erscheinungen der nächsten Vergangenheit und der Gegenwart befindet, besteht im Allgemeinen darin, daß ihm diese Hingebung fehlt. Er hat sich nur mit dem Verstand hineingearbeitet, ohne aber bis zu jenem innersten, schöpferischen Mittelpunkt vorzudringen, der das tiefere Verständniß mit einem Male eröffnet. Es wird der Versuch gemacht, von einem fertigen, in seiner ersten, unmittelbaren Gestalt schon überwundenen System aus neue Lebensregungen zu begreifen, ein Versuch, der immer verunglücken muß. Hierzu kommt seine Abgeschlossenheit auch im Aeußeren. Er betrachtet alle Vorgänge zu sehr von der Studirstube aus, es fehlt die Berührung mit den Erscheinungen des Lebens und er bringt deshalb häufig in Verbindung, was thatsächlich nicht in Verbindung gebracht werden kann, es entgehen ihm die feineren Fäden des Zusammenhangs, welche nur dem, welcher in der Bewegung lebt, sichtbar sind. So gewinnen wir die Anschauung eines einsam Stehenden, auf älterem Standpunkt sich Bewegenden, der wohl oder übel das Neue sich zurecht zu legen sucht.

Es wird das Gesagte deutlicher werden, wenn wir näher auf das von dem Vf. Vorgebrachte eingehen. Hier ist es sogleich das Urtheil über Beethoven und dessen letzte Entwickelungsepoche, welches durch die eben gegebenen Bemerkungen seine Erklärung und Widerlegung findet. Der Vf. bemerkt, es gehöre zum guten Tone, Beethoven in seinen letzten Werken am größten zu finden. Er erblickt dagegen darin die Ergießungen eines unglücklichen, durch und durch verstimmten genialen Geistes, Mittheilungen eines kranken Mannes, der sich gegen die Krankheit mit Riesenkräften wehrt, aber ihr erliegen muß, und ist der Ansicht, daß die tiefste Empfindung ihrer Natur nach die einfachste, reinste Form erstrebe; das Productionsvermögen müsse Kraft genug haben, zu der Intention die vollendete, durchweg klare, der Natur des künstlerischen Materials entsprechende Form zu fügen, u. s. w. — Es sind hier zunächst mehrere thatsächliche Unrichtigkeiten zu berichtigen. Man anerkannte bekanntlich früher nur den Beethoven der 1sten und 2ten Epoche; die Werke der spätesten Zeit ließ man dahin gestellt, mußte sie dahin gestellt sein lassen, weil man sie von dem einzig geltenden, specifisch musikalischen Standpunkt aus nicht verstehen konnte. Wenn nun gegen diese Einseitigkeit der Auffassung seit einer Reihe von Jahren die neue Schule mit Erfolg angekämpft hat, so war es keineswegs die Meinung, mit gleicher Ausschließlichkeit jetzt den früheren Beethoven herabzusetzen, es kam lediglich darauf an, verkannten Werken zu einer gerechteren Würdigung zu verhelfen, sonach Beethoven in seiner Gesammtentwicklung zu begreifen, alle Momente darin als gleich nothwendig zu erkennen, nicht einzelne herauszureißen. Von einer einseitigen Schätzung der letzten Beethoven'schen Epoche ist in der neuesten Schule nicht die Rede gewesen. Beschäftigte man sich vorzugsweise nur mit den Werken der letzten Zeit, so lag der Grund darin, daß der Werth der früheren schon anerkannt und festgestellt war. Es ist ferner Niemand in den Sinn gekommen, die Schöpfungen der 3ten Epoche schlechthin und ohne alle Einschränkungen als die höchsten, vollendetsten zu betrachten. Ich erinnere zum Beleg dafür an Th. Uhlig's Urtheil über die 9te Symphonie in einem in der „N. Zeitschrift f. M." veröffentlichten Aufsatz, und an die Bemerkungen über dasselbe Werk in meiner „Geschichte der Musik." Die angeführten Belege scheinen unserem Vf. unbekannt zu sein. Wir betrachten die 9te Symphonie und die dieser verwandten Werke wohl nach einer Seite hin, nach Seite des Inhalts, als die größten Beethoven's, nicht aber in allen Beziehungen, nicht zugleich nach Seite der Form. So zeigt sich schon unseres Vf's. Auffassung des Thatsächlichen nicht entsprechend, nicht frei von Irrthümern. Was aber den Kern seines Urtheils betrifft, so beruht dasselbe auf dem Satze der Aesthetik, daß Form und Inhalt sich decken, vollkommen ineinander aufgehen sollen. Dieser von einer nun schon zum Theil vorübergegangenen Kunst abstrahirte Satz hat seine große Wahrheit, paßt aber nicht auf Beethoven. Mit ihm kommen wir nicht über Mozart hinaus. Unsere Aesthetik ist Resultat des Göthe-Mozart'schen Standpunktes, sie ist noch nicht so weit entwickelt, um eine Erscheinung, wie Beethoven überhaupt fassen zu können. Indem unser Vf. diesen von früheren Werken abstrahirten Maaßstab herbei bringt, zeigt er, daß ihm die gänzlich veränderten Bedingungen, unter denen die

spätere Entwickelung zu begreifen, unbekannt geblieben sind. Er sieht Verfall, wo wir unter Anlegung anderer Kategorien Fortschritt erblicken. — Aehnliche Mißverständnisse treten uns sofort entgegen, wenn wir die Erörterungen über das neuerdings beliebt gewordene Verfahren der Ausdeutung der Instrumentalmusik in's Auge fassen. Unser Vf. meint, man übersetze die Musik in die Wortsprache und nenne dieß verstehen. Dieser auf solche Weise gewonnene Gehalt aber sei ein Hirngespinnst, die überflüssigste Geburt der Reflexion, man dürfe sich nicht einbilden, den Zauber der Musik gelöst zu haben, indem man bestrebt sei, die tiefsten Beziehungen aus den Noten herauszuklügeln u. s. w. In der That ist dieß auch noch Niemand eingefallen. Zwar stelle ich nicht in Abrede, daß vielleicht hier und da Einer dieß im Ernst geglaubt hat, wenn man aber Richtungen zeichnet, so hat man sich nicht an zufällige, vereinzelte Mißverständnisse zu halten, sondern lediglich an Kundgebungen, wo dieselben ihren entsprechenden Ausdruck gefunden haben. In allen diesen Fällen liegt einem derartigen Bestreben nur der nothwendige psychologische Proceß zum Grunde, einen Empfindungsgehalt sich zum Bewußtsein zu bringen. Nicht von willkührlich „Herausgeklügeltem" ist die Rede, sondern ganz allein von der bewußten Erfassung der durch ein Werk der Instrumentalmusik angeregten Empfindung. Eben so wenig hat jemals Einer geglaubt, wenn ihm dieß gelungen, damit den Kern der Sache so sehr erfaßt zu haben, daß er nun gewissermaßen der Musik gänzlich entbehren, daß ihn die bewußte Erfassung des Inhaltes für den unmittelbaren Kunstgenuß entschädigen könne. Die bewußte Erfassung hat nur den Zweck diesen letzteren zu begleiten, zu vervollständigen, nicht aber ihn überflüssig zu machen. Eben so wenig handelt es sich um irgend welche, willkührliche, beliebige Einfälle beim Anhören eines Musikstücks; die wirkliche Erfassung ist nur Resultat tiefinnerster Erfahrung, des Hineinlebens in das Kunstwerk. So mengt unser Vf. Wahres und Falsches durcheinander; er hat Recht, wenn er grundprosaische Erklärungsversuche oder die bei Dilettanten vorkommende Phantasterei der Auffassung tadelt. Die Hauptsache, diesen ganz begründeten psychologischen Proceß, mißversteht er. Beweis dafür ist auch die Parallele, in die er die Erklärungsversuche der Werke der Instrumentalmusik mit den Ausdeutungen bringt, welche man mit dem 2ten Theil des Göthe'schen Faust unternommen hat. Hier im Faust, haben wir es — abgesehen von der wirklichen Bedeutung und Großartigkeit der Grundgedanken — mit der willkührlichen Geheimnißkrämerei zu thun, in der sich Göthe in späteren Jahren gefiel; bei Beethoven ist es die „Tiefe" des Inhalts, d. h. des Empfindungsgehaltes, durch den sich ein großer, genialer Mensch von der Menge unterscheidet, die Neuheit desselben, vermöge welcher er über seine Zeit hinausgreift. Unser Vf. räsonnirt immer an der Sache herum, ohne das, um was es sich handelt, erfassen, scharf und bestimmt hinstellen zu können. So beruht auch das, was er über Beethoven im Vergleich mit Mozart sagt, lediglich auf der Anlegung eines falschen Maaßstabes; er mißt Beethoven an dem durch Mozart gewonnenen, während der Erstere seinen eigenen Maaßstab verlangt. Wohl gesteht er weiterhin eine Tiefe der Auffassung zu, die sich aus der Erkenntniß des Zusammenhanges der Entwickelung des Künstlers mit seiner Culturepoche, aus dem historischen Verständniß seines Werdens ergebe; es hat das seine volle Richtigkeit, die Neuheit und Eigenthümlichkeit der Empfindungsweise, aber die von Tiefe des Inhalts zunächst sprechen läßt und Erklärungsversuche veranlaßt, diese Hauptsache wird nicht erwähnt. So ist auch die neueste Kunstentwickelung in ihrem vollsten Recht, wenn sie die Seiten zu Anknüpfungspunkten wählte, die unser Vf. tadelt und als die endlichen bezeichnet. Ohne diesem Satz hier eine weitere Ausführung zu geben, sei nur bemerkt, daß der Weg, den er bezeichnet, zur Schablonenmusik, zum leeren Formalismus führen würde, wie dieß vielfache Erscheinungen in der That auch bestätigen.

Wir haben durch das hier Berührte eine Bestätigung des vorhin im Allgemeinen Gesagten erhalten. An diesen Beispielen zeigt sich das Irrthümliche der Auffassung, welches jeder Zeit entsteht, wenn man das Neue nicht aus sich selbst, sondern von einem schon zurückgelegten Standpunkt aus zu begreifen sucht. Treten wir jetzt der versuchten „Würdigung Wagner's" näher, so begegnen uns dieselben Erscheinungen, hier jedoch in noch auffälligerer Weise.

(Fortsetzung folgt.)

Die Manie des Dirigirens.

(Fortsetzung.)

Wir fragen einfach: Wozu ist der Dirigent da? — Soll er die Orchestermitgliedern zählen lehren? Soll er ihnen die Technik ihrer betreffenden Instrumente erst beibringen? Soll er etwa das Metronom sein, welches, auf ♩= x gestellt, nur seinen Tact fortschlägt, bis das Stück zu Ende ist? Zu alle dem bedarf es keines Kapellmeisters sondern — wie

Liszt sehr treffend bemerkte — nur eines Tact-Profosses, der die Functionen einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweiße seines Angesichtes dem Personal die Wärme der Begeisterung mitzutheilen sucht! Das Orchester, welches einen solchen handwerksmäßigen Dirigenten bedarf, besteht aber aus Handwerkern, und nicht aus Künstlern, es wird niemals aus den Proben herauskommen, es wird nie zu einer vollendeten Aufführung gelangen.

Wir fragen weiter: Welches Orchester ist das beste — das, welches ein Werk ohne sichtbare Hülfe des Dirigenten schon vortrefflich spielt, oder das, welches keinen Satz im Ensemble ohne fortwährendes Dirigiren heraus bringt? — Ich glaube, die Antwort ist nicht schwer. Es ist Thatsache, daß die besten Orchester auch dann nicht fehlen und auch dann ein bewunderungswürdiges Ensemble beibehalten, wenn sie schlecht dirigirt werden, d. h. von einem unsicheren, ängstlichen, seiner Aufgabe oder der Partitur nicht gewachsenen Dirigenten — weil in solchen Fällen ein vortreffliches Orchester mit seiner Gesammtauffassung — der Summe aller einzelnen Intelligenzen hoch genug steht, um den schlechten Dirigenten ignoriren zu können. Solche schlechte Dirigenten sind vorzüglich oft die Componisten, namentlich die jungen Componisten, die eine wahre Manie haben, ihre Werke selbst zu dirigiren, oder vielmehr, nicht zu dirigiren, aber doch den Tact dazu zu schlagen, auch wenn sie weder Uebung, noch Talent, noch überhaupt einen Begriff von dem haben, was nur zum mechanischen Dirigiren erfordert wird. Sie sind die wahre Feuerprobe für künstlerisch und technisch vollendete Orchester!

Doch solche Dirigenten sind immer nur Ausnahmen, und im Ganzen selten, gegenüber der großen Anzahl derer, welche das Mechanische des Dirigirens richtig erfaßt haben, pünktlich ausüben — aber nie darüber hinaus kommen, und das Dirigiren nicht für das, was es wirklich ist, für ein nothwendiges Uebel, sondern für eine Zierde des Orchesters und — ihrer Person halten! Bei Manchen mag es Gewohnheit, bei Einigen Ueberzeugung sein, bei den Meisten aber ist es Eitelkeit oder Wichtigthun, daß sie den Commandostab nie aus der Hand legen, theils um sich immer bemerkbar zu machen, theils um im Zuhörer (oder vielmehr Zuschauer) den gefährlichen Gedanken nicht aufkommen zu lassen, daß ein tüchtiges Orchester auch ohne ihre Anführung ganz das Gleiche, ja oft noch Besseres leisten könnte!

Jeder der ein beliebiges Instrument geläufig spielt, erfährt es an sich selbst, daß der künstlerische freie Vortrag, das, was man die Auffassung nennt, erst dann möglich ist, wenn man sicher ist. Man ist aber nur dann sicher, wenn man einestheils die Technik des Musikstückes vollkommen überwunden, und anderseits sich mit dem Tact, Rhythmus, den Eintritten, Pausen, 2c. so vertraut gemacht hat, daß man kaum mehr fehlen kann. Erst, wenn man diesen Punkt erreicht hat, ist man Künstler, und kann sich dem Eingreifen in das Ganze mit Freiheit, mit Schwung und Erfolg hingeben. Ist man aber soweit gelangt, dann ist ein Eingreifen des Dirigenten ohne Noth, nur ein Helfenwollen ohne Zweck, ein Hinderniß, ein Hemmschuh der freien Entfaltung unserer eigenen Kraft. Welcher Solospieler wird es dulden, daß ein Tactschläger sich ihm gegenüber postirt und ihm das vorschreiben will, was er längst hinter sich hat! Welcher Verein für Kammermusik wird zu seinem Quartett- oder Octett-Spiel einen Dirigenten verlangen! Was acht Spieler leisten, können freilich nicht achtzig leisten — aber ein fortwährendes Anstreben, den Dirigenten entbehren zu lernen, muß vorhanden, die Möglichkeit, der Leitung zeitweise entbehren zu können, muß immer ersichtlich sein.

Die besten Dirigenten waren von jeher die, welche den Tactstock aus der Hand legen konnten! — Die besten Orchester sind die, welche ein solches Ehrenzeugniß ihrer geistigen Befähigung ertragen konnten. Man erzählt sich, daß K. M. v. Weber einmal eine Mozart'sche Oper ohne Partitur dirigirt habe, und oftmals bei der Direction seiner Opern den Tactstock aus der Hand legte, um die vortreffliche Dresdner Kapelle frei walten zu lassen. Der Ruhm des Meisters ist in diesen Fällen nicht minder groß, als der seines Orchesters. Wir haben ebenso gesehen, daß Mendelssohn in Leipzig bei der Direction seiner Ouvertüren im Gewandhaus den Tactstab zuweilen aus der Hand legte, oder durch fast unmerkliche Bewegungen andeutete, daß das Orchester seiner nicht bedürfe.

Den Gegensatz hierzu bildete ein Kapellmeister, der mit großem Stolze und höchster Befriedigung sich gegen uns rühmte, daß das Orchester nur seiner Handbewegung folge, und er „seine Leute so am Schnürchen" habe, daß diese eine Stelle, in welcher in den Stimmen forte oder sforzando stehe, dennoch piano spielten, wenn er aus Versehen das sforzando mit dem Tactstock nicht markirte! — Das Ideal dieses Herrn — der noch immer dirigirt — ist jedenfalls die russische Hornmusik, die ohne Tactschlagen und — Stockschläge nicht bestehen kann! — Hören wir, wie mr. sich darüber ausgesprochen hat. —

Ein gutes Orchester — von dem überhaupt hier nur die Rede ist — braucht bei Symphonien, Ouvertüren, 2c. nur zu Anfang des Musiksatzes und bei

Veränderung des Tempo dirigirt zu werden. Im Uebrigen kann der Dirigent ruhig am Pulte stehen, nachlesen und hören, wenn sein Commando wieder nothwendig ist. Bei langsameren, gedehnteren Zeitmaßen ist es gewiß gut, durch fortgesetztes Tactiren Capacität in der Masse zu erhalten. Aber es darf kein affectirtes, carrikirtes Dirigiren werden, das bei forte stark, bei piano minder stark aufschlägt, oder bei vorkommenden Fehlern dem Fehlenden ein Gesicht schneidet! Dies Alles gehört höchstens in die Probe, aber nicht vor das Publikum.

Man mache überhaupt einen Unterschied zwischen Probe und Aufführung. In der Probe ist drastischer Materialismus nothwendig, um das Kunstwerk frei vom Mechanischen zu machen. Hat es jedoch seine Feuerprobe bestanden, und steht das Musikstück, geistig erkannt und von allen Uebeln erledigt, fertig da, dann soll der Dirigent keine Faxen mehr machen, und den Zuhörer ruhig genießen lassen. . . .

Im eigentlichen Sinne ist der Dirigent eines Orchesters nicht der Werkmeister, der die Maschine leitet oder ihre Bewegung bestimmt, sondern die verkörperte Composition. Was der Componist lebendig empfunden aus seinem Innern geschaffen hat, muß der Director mit seinem Wissen erkennen. Denn die Musik in ihrer geistigen Größe läßt sich nicht durch Generalbaß, noch durch Dienen von unten hinauf allein erlernen, sondern durch fleißiges Studium aller mit der Musik in Verbindung stehenden Wissenschaften.

Wer möchte leugnen, daß die hohe Achtung, welche die Orchestermitglieder für die wissenschaftliche Kenntniß ihres Directors haben, nicht mächtig bei Musikaufführungen electrisirt! Ist es dann nicht, als ob der Geist der Composition seine Strahlen vom Directionspulte aus über das Orchester würfe? — Umgekehrt bringt aber auch ein geistloser Kapellmeister sein Orchester, trotz aller militärischen Mittel, nur höchstens zu einem mechanisch brillanten Spiel. Das Orchester soll keine Maschine sein, das seine Töne gleich einem Uhrwerk ableiert, sondern das individuelle Gefühl eines jeden Mitspielers soll sich dem Geiste der Composition anschließen. — Nicht das Spiel von Forte und Piano giebt den Geist der Composition, sondern das Tonstück als Kunstwerk aufgefaßt und ausgeführt! . . . . .

Wir haben hier die Ansicht eines Anderen angeführt, weil sie mit der unserigen durchaus übereinstimmt und wir dem gleichen Gedanken keinen besseren Ausdruck zu geben wußten. Die allgemeine Vorfrage, über das Zuviel des Dirigirens, haben wir somit erörtert. Aber es knüpft sich eine zweite Untersuchung daran, die Liszt zuerst angeregt hat: über den Fortschritt im Styl der Ausführung, über das Phrasiren — im Gegensatz zu der pedantischen Aufrechterhaltung des strengen Tactes im Orchester. Diese Frage steht mit jener im innigsten Zusammenhang, aber sie ist die höhere.

(Fortsetzung folgt.)

Briefe aus Frankfurt a. M.

Die Mittheilung, welche Sie über unsere musikalischen Zustände begehren, sei gleichsam die Brücke aus dem alten in das neue Jahr. Ehe man aber in ein neues Haus zieht, muß man in dem alten hübsch aufräumen. Deshalb zuvor einen Rückblick in die jüngste Vergangenheit, wodurch Ihre Leser eine Anschauung über das Ganze erhalten, und zugleich in den Stand gesetzt werden, auch die folgenden Begebenheiten von einem richtigen Gesichtspunkt aus beurtheilen zu können.

In Bezug auf unsere Oper habe ich das alte Lied anzustimmen. Unser Theater kann keine Kunstanstalt im echten Sinn des Wortes sein, weil alle Tage gespielt wird, daher den nöthigen Proben nur karge Zeit zugemessen bleibt, welches natürlich eine in allen Theilen sichere und abgerundete Vorstellung nur selten möglich macht. Nichts desto weniger sind die hiesigen Mitglieder, worunter wieder famose Stimmen, von einem so willigen Geiste beseelt, daß von dieser Seite wieder vieles gut gemacht wird. Der scenische Pomp dominirt zwar nicht, aber das hat auch sein Gutes, weil dann die Sänger mehr auf sich selbst angewiesen sind, und das Publikum nicht von dem Inhalte abgezogen wird. Doch geschieht immer das Nöthigste, und besonders rennommirte Opern z. B. Tannhäuser worauf alle Kräfte zielen, werden so reich ausgestattet, daß sich keine Hofbühne dessen zu schämen hätte. Unser wackerer Theatermaler Hoffmann hat dann plein pouvoir, und zeigt bei solchen Gelegenheiten den Zauber seines genialen Pinsels. Gustav Schmidt ist ein tüchtiger Dirigent, der, könnte er wie er wollte, wohl den musikalischen esprit hätte, die Oper auf eine Stufe zu bringen, wie sie in einer Stadt wie Frankfurt von Rechtswegen sein müßte. Aber so hängt das schwere Gewicht an dünnen Fädchen, bei denen auch der beste Dirigent nur Sorge tragen muß, daß sie nicht reißen. Thäte der Staat etwas dafür, so könnten freilich die kunstrichterlichen Ansprüche besser erfüllt werden. Wie ich höre so soll das Gesuch um einen Zuschuß von Seiten der hiesigen

Regierung genehmigt worden sein. Da aber bis jetzt davon noch nichts officiell geworden, so scheint die Sache noch in der Schwebe zu liegen. Ihm (Schmidt) thätig zur Seite steht Goltermann, der an Baldenecker's Statt (jetzt pensionirt) den Chor, das Vaudeville und die Concerte im Theater dirigirt. Er hat sich durch eine Symphonie und mehrere andere werthvolle Compositionen aus seiner Feder rühmlichst bei uns eingeführt, und seine Lieder sind sehr beliebt. Daß die HH. Mühling und Meck ausgetreten, und Hr. Hoffmann aus Prag die Obergewalt nun allein in Händen hat, ist eine bekannte Sache. Meck wirkt desto freier als Schauspieler, und Mühling fungirt als artistischer Director und Oberregisseur. Hr. Hoffmann besitzt übrigens große Energie, ist sehr thätig und setzt alles durch, mag es biegen oder brechen. Wenn man ihm solche schonungslose Strenge zum Vorwurf macht, so ist es auf der andern Seite auch keine Kleinigkeit, so viele heterogene Elemente, Kräfte und Ansprüche unter einen Hut zu bringen. Wo finden wir auch eine Künstleranstalt in der Theaterwelt, wo der Materialismus dem poetischen Sonnenfluge untergeordnet wäre, wo keine faux pas geschähen? namentlich bei dem heutigen Mangel an guten Subjecten, an neuen Opern, und bei so allgemein corruptem Geschmack? Was unser Orchester betrifft, so ist das freilich nicht mehr das alte bewährte, und an seinem Ruhm klebt mancher Rost. Namentlich sind am ersten Geigenpult noch nicht ersetzte Lücken. Von anderen qualitativen Lücken will ich schweigen. Zum Glück hält der Rest der alten Garde das junge leichte Deutschland entweder im Zaum, oder ihr Feuer und ihre Sicherheit reißen es dann mit sich fort. Es ist wie der alte Sulpiz sagt: die Grenadiere gehen, das Regiment bleibt. Und in dieser Beziehung genießt das Frankfurter Orchester noch seines alten prägnanten Rufs.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Viertes Concert der Euterpe am 20sten December 1853. Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis von Gluck. Scene und Arie von Beethoven, (Ah perfido) gesungen von Frl. Emma Koch. Phantasie über ein Schweizerthema von Molique, vorgetragen von Hrn. Welker I (Mitglied des Vereins). Arie aus dem „Barbier von Sevilla", gesungen von Frl. Koch. Ouvertüre zu „König Stephan" von Beethoven. Zweiter Theil: Symphonie Nr. 3 F-Moll von Spohr. — Es ist dankend anzuerkennen, daß die seit vielen Jahren nicht gehörte Ouvertüre zu „König Stephan" wieder einmal zur Aufführung kam. Es war dieses reizende Musikstück dem größten Theil des Publikums so gut wie neu und es ward ihm deshalb ein allgemeines und erhöhtes Interesse zu Theil. — Frl. Koch's Leistungen verdienten auch diesmal Anerkennung; besonders wohl gelang ihr die Rossini'sche Arie. Beim Vortrag der Beethoven'schen Concert-Arie war bisweilen ein tieferes Eingehen in den Geist des Werkes zu vermissen, namentlich fehlte es hin und wieder an Leidenschaft und Feuer. Die technischen Schwierigkeiten, welche dieses Tonstück darbietet, sind so bedeutend, daß sich einige Unzulänglichkeiten in dieser Beziehung bei einer jungen Sängerin wohl entschuldigen lassen. — Hr. Welker I. spielte die Molique'sche Phantasie mit sehr anerkennenswerther Technik. Er ist ein tüchtiger Orchestergeiger, dem nur noch etwas geistiger Schwung und tieferes Verständniß beim Solospiel fehlen.

Berichtigung. In dem III. Artikel über Berlioz (in Nr. 25, Bd. 39) ist irrthümlicherweise gesagt (S. 264, Sp. 1) daß von Schumann eine Analyse des Harold in einem der ersten Bände der Neuen Zeitschrift erschienen sei. Dies ist dahin zu berichtigen, daß Schumann nicht den Harold, sondern die Symphonie fantastique (Episode de la vie d'un artiste) ausführlich analysirt hat, und zwar im Jahrgang 1835, (Band 3, Nr. 1, 9, 10, 11, 12 und 13). Vergleiche auch Band 2, Nr. 17, 18, 49 und 50, zwei Artikel von Panofka und Fetis, ersterer für, letzterer gegen Berlioz' Symphonie fantastique.

Hoplit.

Druckfehler-Berichtigungen. In dem Charakterstück von Hentschel (Beilage zu Nr. 23 des vorigen Bandes) sind durch Unachtsamkeit des Correctors folgende Druckfehler stehen geblieben, die wir zu berichtigen bitten: Seite 2, Tact 18, 2te Liniensystem statt es — e, S. 2, T. 27, 1stes Lin. statt c — h; S. 3, T. 24, 1stes Lin. statt h — b; S. 4, T. 1, 2tes Lin. statt h — g; S. 4, T. 3, 2tes Lin. statt h — g; S. 4, T. 4, 2tes Lin. statt fis — f.

In Nr. 25, Bd. 39, S. 265, Spalte 1, Zeile 12 von Oben, ist ferner anstatt: was er schon schaffen wird — zu lesen: was er noch schaffen wird. —

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Vierzigster Band. № 3. Den 13. Januar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Einiges zur Erwiderung

auf die im vor. Jahrg. dies. Bl. mitgetheilten Artikel: „Zur Würdigung R. Wagner's".

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Der Hr. Vf. beginnt mit großer, aufrichtiger Anerkennung W's. Er bezeichnet zunächst als das Hervorstechendste in W. den sittlichen Kern, der überall in den literarischen und künstlerischen Productionen desselben wahrzunehmen ist, findet dieses höchste, ernsteste Ringen bewundernswerth, er spricht seine Hochachtung aus vor der ganzen künstlerischen Erscheinung W's. Der Idealismus, mit dem sich derselbe auf die Zukunft wirft, der Umstand, daß er seinen Stützpunkt dort suche, sei im hohen Grade zu loben, möge man auch sonst von seinem System halten, was man wolle. Wenn dabei gesagt wird, daß W's. constructive Kritik wohl nur Wenige ganz gewinnen und die Zukunft in ihrer Gestaltung sich schwerlich in die Schranken eines Systems bannen lassen werde, so wurde bereits auf diesen Einwand weiter oben geantwortet. Das Letztere ist W. nicht in den Sinn gekommen, eine solche verkehrte Absicht wird ihm hier allein untergeschoben. W. ist bestrebt gewesen, die Weltanschauung der Zukunft und die daraus für die Kunst sich ergebenden Folgerungen zu erfassen, nicht ein willkührlich erdachtes System aufzustellen, durch das der lebendigen Entwickelung Gewalt angethan werden sollte. „Wer glauben will", sagt er in dieser Beziehung, „das Neue, was ich etwa sagte, beruhe auf absoluter Annahme und sei nicht identisch mit der Erfahrung und der Natur des entwickelten Gegenstandes, der wird mich nicht verstehen können, auch wenn er es wollte." Daß in W's. Darstellung sich Härten vorfinden, daß dieselbe nach einzelnen Seiten hin Abschreckendes enthält, habe ich selbst schon früher zugestanden, und ich habe deshalb gegen den Vf. nicht viel zu erinnern, wenn er sagt, daß unmittelbar nur Wenige dadurch ganz gewonnen werden würden. Meinerseits jedoch geschieht dieß mit der durchgreifenden Einschränkung, daß ich ein solches Urtheil nur auf die Gestalt beziehe, in der W's. Theorie in seinen eigenen Schriften vorliegt, nicht auf die Sache selbst. Meine Darstellung hat gezeigt, wie jene Härten sich abstreifen lassen, ohne die Letztere zu berühren. Was diese an sich selbst betrifft, so ist mit zweifelloser Sicherheit zu sagen, daß in ihr, in der von W. eingeschlagenen Richtung die Wesenheit der Zukunft enthalten ist. — „Nach alledem", fährt unser Verf. fort, „ist W. ein Künst-

ler, der das in seiner Begabung Liegende mit einer seltenen Energie realisirt und sich selbst den sittlichen Schwerpunkt errungen hat, der den meisten seiner Zeitgenossen zu fehlen scheint. Diese Vereinigung macht ihn einzig, nicht sein dichterisches oder musikalisches Talent, dem individuelle Schranken deutlich genug gesetzt sind." Hierauf ist im Allgemeinen zu sagen, daß ohne allen Zweifel auch W., wie jeder Andere, individuell begrenzt ist; die Geschichte wird endlich über ihn hinausgehen, und ihn, wie jede andere Erscheinung, zum Moment der Entwickelung herabsetzen. Ob es aber unserm Vf. gelungen ist, diese individuellen Schranken schon jetzt zu entdecken, muß mit Grund bezweifelt werden. Vielleicht ist ihm jene Verwechslung begegnet, deren weiter oben schon einmal gedacht wurde, eine Verwechslung, der zufolge Jemand glaubt, über eine Sache **hinaus** zu sein, während er noch gar nicht **hinein** ist. Der Vf. hat keine besonderen Beweise für seine Behauptung beigebracht. Was im weiteren Verlauf darnach aussieht, läßt sich, wie wir sogleich sehen werden, sehr leicht widerlegen. Abgesehen hiervon, so ist es als verfrüht zu betrachten, einer Erscheinung gegenüber, die noch nicht einmal ausreichend erfaßt ist, schon von Schranken zu sprechen. Dazu ist Zeit, wenn wir mit der Erkenntniß des Positiven fertig geworden sind. Daß dieß zur Zeit noch sehr wenig geschehen, zeigt unser Vf. in demselben Satze, wenn er die sittliche Energie W's. einzig nennt, nicht das dichterische oder musikalische Talent desselben. Er unterliegt hier jenem von mir schon berichtigten Irrthum, die einzelnen Fähigkeiten auseinanderzureißen und getrennt zu betrachten, statt in der Vereinigung derselben das Neue und Eigenthümliche zu erkennen, und von diesem Gesichtspunkt aus alles Weitere zu begreifen. Dieser Umstand, der Entscheidende in der Beurtheilung W's., gelangt überhaupt in der Darstellung unseres Vf's nicht zur Erwähnung, und es ist dieß als ein Hauptmangel derselben zu bezeichnen, als eine Verkennung von durchgreifender Wichtigkeit für den Werth seiner Kritik überhaupt. — Der Hr. Vf. bemerkt nun weiter, wie die Art des öffentlichen Auftretens W's. demselben eine Menge von Gegnern zugezogen habe, und kommt bei dieser Gelegenheit auf die Kritik der „Grenzboten" zu sprechen. Diese bekämpft er in treffender Weise, nur daß er Concessionen macht, welche durchaus nicht zulässig sind. So behauptet er, daß fast alle Figuren mehr in allgemeinen Umrissen gehalten, nicht prägnant individualisirt sind. Dieser Mangel wird jedoch durch die Natur der gewählten Stoffe entschuldigt. Solche Stoffe, heißt es, lassen nur typische Charaktere zu; die Wahl derselben decke also glücklich einen Mangel in W's. künstlerischer Befähigung zu. Ebendaselbst wird gesagt, daß die weiblichen Figuren an einer gewissen Monotonie leiden. Es sind diese Zugeständnisse zugleich als Belege für das vorhin behauptete Vorhandensein individueller Schranken zu betrachten. Vergegenwärtigen wir uns den Inhalt derselben näher, so entdecken wir eine wunderliche Art von Beweisführung. Der Vf. erklärt den Mangel einer bis zur Spitze geführten individuellen Charakteristik aus der Natur der Stoffe, welche eine andere Behandlung nicht zu lassen. W. hat demnach geleistet, was der Gegenstand von ihm fordert. Zugleich aber macht er ihm daraus einen Vorwurf, und will in diesem Umstand einen Mangel des Talents erkennen. Woher weiß denn unser Vf., entsteht die Frage, daß W. die Kraft individueller Charakteristik fehlt, wenn er sie hier gar nicht zeigen konnte, und ist es nicht im höchsten Grade seltsam, Jemand zu tadeln, weil er seine Pflicht erfüllt, dagegen unterlassen hat, was gar nicht am Ort ist? Ist es überhaupt gestattet, so großen Erscheinungen, wie den Wagner'schen Kunstwerken gegenüber, in dieser Weise zu nörgeln, statt zunächst froh und freudig das Geleistete, in dem gegenwärtigen Zusammenhange also z. B. die gewaltige, eisenfeste Charakterzeichnung, die unzweifelhaft vorhanden, einen Vorzug, der W. über alle seine Zeitgenossen emporhebt, anzuerkennen? Aehnliches gilt von der Bemerkung über die weiblichen Charaktere W's. Weil derselbe zufällig zwei Frauengestalten geschaffen hat, welche einander verwandt sind, wird auf Monotonie geschlossen, und es kümmert unsern Vf. gar nicht, daß beide Figuren aus einer Entwickelungsepoche stammen, also nothwendig eine gewisse Familienähnlichkeit zeigen müssen. Statt darnach zu trachten, diese herrlichen Gestalten zunächst erst vollständig in seine Empfindung aufzunehmen, verleidet er sich den Genuß durch solche ganz unstatthafte Kritik, der zufolge auch Göthe, den großen Meister in der Darstellung der weiblichen Natur, ein ganz ähnlicher Tadel treffen würde. Er denkt nicht daran, daß W. zu anderer Zeit wieder Anderes wird geben können, und übersieht gänzlich die **ihm** schon bekannten Beweise dafür.

Im 2ten Artikel (Bd. 38, Nr. 22) giebt der Vf. zunächst eine Schilderung des beginnenden Parteikampfes. Schnell habe sich, heißt es, eine Partei für den zurückgesetzten Componisten gebildet; da man aber hier auf Schwierigkeiten stieß, so sei das Natürlichste gewesen, sich hinter der Schanze des Systems aufzustellen, und das dort bereit liegende Kriegsmaterial in Bewegung zu setzen. Für die Wirksamkeit der Kunstwerke jedoch sei diese Wendung nicht ohne Gefahr gewesen, denn man sei in Versuchung gekommen, dieselben als Experimente einer kritischen Rich-

tung, als Tendenzstücke zu betrachten. Nicht in Folge der Kritik, sondern trotz derselben hätten sich endlich dieselben Bahn gebrochen. — Das hier Gesagte ist thatsächlich unrichtig, und es gilt von demselben u. A., was oben von dem Verfahren des Vf's. gesagt wurde, willkührliche Fäden des Zusammenhangs zu spinnen. Unwahr ist, daß um den Componisten Wagner sich eine Partei gebildet habe. Der Componist wurde nur in sehr engem Kreise gekannt und geschätzt, vorzugsweise aber verkannt. Erst der Schriftsteller Wagner öffnete der Welt die Augen, und von da an begann des Interesse für die Kunstwerke, die für des Publikum später allerdings die Hauptsache wurden. Unwahr ist ist ferner, daß es sich um Geltendmachung der Letzteren gehandelt habe. Dieß ist zunächst nur ein Nebenzweck gewesen. Ziel aller Bestrebungen war, das „System" durchzusetzen, und nur in Folge derselben sind die Kunstwerke als eine zwar sehr erwünschte, aber zunächst nicht ausschließlich und in erster Linie erstrebte Folge der Bewegung zur Anerkennung gelangt. Wenn endlich gesagt wird, daß die Letzteren nicht in Folge der Bestrebungen der Kritik, sondern trotz derselben zur Geltung gekommen seien, so frage ich, was den gewaltigen Umschwung außerdem erklären kann? Es ist Thatsache, daß erst von dem Moment an, wo die Kritik ihre Kämpfe begann, die Kunstwerke sich verbreiteten, während früher einzelne Darstellungen des Tannhäuser und Fliegenden Holländer stattfanden, ohne daß dieselben irgend praktische Folgen in weiteren Kreisen gehabt hätten. Mögen daher auch anfangs nicht unmittelbar künstlerische Interessen bei den bald sehr zahlreich erfolgenden Aufführungen überwiegend gewesen sein: dieser Umstand verleiht keineswegs das Recht, die Verdienste der Kritik deshalb herabzusetzen. Unser Vf. aber zieht im weiteren Verlauf seiner Darstellung daraus den Schluß, daß es für die Beurtheilung und Anerkennung der Kunstwerke vortheilhafter sei, dieselben ganz von der Theorie zu trennen. Die Letzteren, bemerkt er, seien nicht unmittelbar bei jenen kritischen Gefechten betheiligt. Um ihnen ihren Erfolg zu sichern und weitere Eroberungen zu erleichtern, sei es wesentlich diese Trennung der Wagner'schen Theorie und Praxis vorzunehmen. Die Praxis könne dabei nur gewinnen. Der Streit über die ästhetischen Voraussetzungen werde ewig dauern, und bis dahin möchte er die Anerkennung Wagner's nicht hinausgeschoben sehen. Das System in seiner Abgeschlossenheit habe ihn nicht gewonnen, während er in der Composition gerade auf Seiten viel Gewicht lege, deren Werth nach jenem Grundsätzen ein sehr zweifelhafter sein würde. Wagner lasse uns von dem Berge seiner kritischen Werke ein Blick in jenes gelobte Land thun, vielleicht zur Freude über die schöne Phantasmagorie, gewiß aber nicht, um es zum Brechen mit einer Wirklichkeit zu bringen, an die wir gebannt sind, und deren Boden der einzige ist, der uns Früchte bringen kann. — Daß dieser Schluß nach alle dem, was bis jetzt gesagt wurde, ein durchaus unzulässiger ist, daß damit das wahre Verhältniß gänzlich verkehrt, eine Nebensache zum Hauptzweck erhoben wird, bedarf keiner Bemerkung. Allerdings sind die Kunstwerke von der Theorie zu trennen, aber aus entgegengesetzten Gründen. Die Ersteren sind, wie schon weiter oben gesagt wurde, unbeschadet ihres hohen Werthes an sich, unbeschadet ihrer Selbstständigkeit, im Hinblick auf die Theorie, Mittel zum Zweck. Dränge unser Vf. auf eine Trennung aus diesen Gründen, würden dieselben für sich betrachtet, weil sie noch nicht das Kunstwerk der Zukunft sind, so geschähe dieß ganz im Wagner'schen Sinne. Im Gegensatz jedoch hierzu macht der Vf. den Versuch, dieselben aus ihrer Beziehung zur Theorie, für die sie die Vorbereitung sind, loszureißen, weil er die Letztere gänzlich dahin gestellt sein läßt. — Folgen wir ihm jetzt in seiner getrennten Betrachtung der Kunstwerke, so sehen wir, wie sich dieß Bestreben augenblicklich rächt, indem er entschieden das Vor und das Nach, Grund und Folge verwechselt. „Der Wagner'sche Radicalismus", heißt es, „haßt die Geschichte, die Formen wenigstens, die sie bisher der Wirklichkeit zu geben gewußt hat. Er abstrahirt von allem Wirklichen und Gewesenen auf dessen Kern, das Reinmenschliche, und will dieses durch die Kunst zur Darstellung gebracht wissen" „Unter dem Gesichtspunkt des Reinmenschlichen gebracht ergiebt sich aber" — im Lohengrin, den der Vf. jetzt als Beleg ausführlicher bespricht — „kein großer Reichthum der Anschauung: auch steht damit die ganze Fabel im Widerstreit mit ihren äußerst positiven Voraussetzungen von den Gesetzen des Graals" u. s. w. „Nach unserem Eindruck und unmaßgeblicher Ansicht liegt das Fesselnde des Lohengrin gerade in dem von Wagner mißachteten Nationalen und Historischen. Als Darstellung reinmenschlicher Elemente ist er für uns eine eintönige, wenig Reichthum an großen Zügen bietende: als poetische Reproduction einer Zeit unseres nationalen Lebens ist er ein Meisterstück." Unser Vf. spricht an anderen Stellen selbst die Einsicht aus, daß Wagner's Opern nicht als Belege seiner Theorie betrachtet werden dürfen. Und hier begegnet ihm jetzt im vollsten Maaße selbst, was er früher getadelt hatte. Abgesehen davon, daß ihm in Folge seiner ganzen Richtung das, was wir unter jenem Reinmenschlichen verstehen, noch ein durchaus Unverständliches ist, — er verwechselt dasselbe mit dem alten „Ideal", indem

er es als außer aller Geschichte stehend betrachtet, während es für uns Resultat der ganzen bisherigen Entwickelung ist — legt er dasselbe als Maßstab zur Beurtheilung des Lohengrin an. Dieses Reinmenschliche ist der Kern der Wagner'schen Theorie, also ein viel Späteres als die Kunstwerke, und es ist sehr wahrscheinlich, daß W. bei den Letzteren noch gar nicht an jenes gedacht hat. Wer, muß man daher fragen, giebt dem Vf. die Erlaubniß zu solcher Umstellung, zu einer solchen Verkehrung des wahren Verhältnisses? Betrachte er immerhin Lohengrin als poetische Reproduction einer Epoche unseres nationalen Lebens, er sagt damit nichts Abweichendes, er bestätigt nur eine Ansicht, welche die allgemeine, welche jedenfalls auch die Wagner'sche ist, es sind selbstverschuldete Schwierigkeiten, die er sich bereitet, selbstverfertigte Schlingen, in denen er sich fängt.

(Schluß folgt.)

Die Manie des Dirigirens.

(Fortsetzung.)

Wir wollen bei der Beleuchtung dieser zweiten Thesis von speciellen Fällen ausgehen. — So wenig ein Solospieler, der bis zur geistigen Durchdringung und künstlerischen Auffassung des, von ihm vorzutragenden Werkes durchgedrungen ist, eines Dirigenten bedarf — ebensowenig, oder vielmehr noch weit weniger, kann er ein Metronom brauchen. Ja, wir behaupten sogar, daß jedes Kind, welches ein Clavierstück seinem Lehrer nur leidlich gut vorspielen kann, — auch wenn es der pedantische Lehrer den Tact aus pädagogischer Verkehrtheit peinlich festzuhalten zwingen will — selbst dann noch sein Stück nicht streng im Tacte spielen wird, ja nicht spielen kann. Das Kind ist zu keinem Metronom, zu keinem mechanischen Uhrwerk herabzuwürdigen, denn es hat Empfindung. Diese erste selbstschöpferische Regung macht sich solange geltend, bis man allen Geist aus dem Kinde glücklich herausgetrieben, und es zum willenlosen Werkzeug fremder Despotie erniedrigt hat — ein Kunststück, worauf viele Lehrer sich nicht wenig einbilden.

Noch weit größere Freiheit im Vortrag, als ein Instrumentalist, beansprucht, und zwar mit Recht, jeder Sänger. Der Sänger ist der unmittelbare Träger ganz bestimmter, nicht nur durch den Ton wiedergegebener, sondern durch das Wort ausgesprochener Empfindungen, und diese sind nicht durch den Tact auszudrücken, sondern durch Freiheit des Vortrages. Wir wollen hierdurch nicht etwa allen den Sängern das Wort sprechen, welche zur Pein aller guten Dirigenten und zum Aerger aller musikalisch Gebildeten Willkühr und Freiheit für gleichbedeutend nehmen, welche ein Stück Heute so, Morgen anders singen, welche jede sentimentale Stimmung durch unausstehliches Ritardiren, jede feurige Situation durch sinnloses Acceleriren ausdrücken wollen; welche „Kunstpausen", Fermaten, Verzierungen, ja selbst Aenderungen und Striche nach Belieben anbringen wollen, und mit einem Wort alle bekannten Sänger-Mucken und Pfiffigkeiten für „Vortrag" und „Empfindung" ausgeben wollen. Dennoch steht uns diese Willkühr noch höher, als die Pedanterie eines peinlichen Tactsängers. Denn zu jener bedarf es doch immer noch eines flüchtigen Nachdenkens, einer gewissen, wenn auch verkehrten Auffassung — zum Tactschlagen und Metronom-Spiel bedarf es aber Nichts, als Mechanismus und Geistlosigkeit.

Der Tact ist ein mechanisch äußerliches, allerdings auf gewisse Naturgesetze basirtes, aber gänzlich untergeordnetes Eintheilungsmittel, welches den, in ihn vertheilten musikalischen Ideen lediglich nur als Netz, als Schablone dient. Er ist aber durchaus kein, der Idee gleichberechtigtes, oder gar diese tyrannisirendes Ausdrucksmittel. Einen durch eine Phrase im Zusammenhang ausgedrückten musikalischen Gedanken dem Tact zu Gefallen zerreißen zu wollen, wäre ganz gleichbedeutend mit der Manie ungebildeter und geistesschwacher Menschen, ein Gedicht nicht nach dem Gedankengang vorzutragen, sondern mechanisch herunter zu scandiren.

Dies sind ganz bekannte Dinge, die jeder vernünftige Mensch beim Vortrag eines Musikstückes — durch einen Einzelnen — zugeben wird. Aber zugleich hören wir den Einwurf: Was für den Einzelnen gilt, kann für das Ganze eines Orchesters nicht gelten. Wenn man jedes Mitglied nach Belieben sich seiner Empfindung überlassen, und dem, von Virtuosen in einem Orchester ohnehin so beliebtem ad libitum keinen Einhalt thun wollte, so würde ein schönes Chaos zu Tage kommen! — Ganz recht, ein Extrem ist am Ende so schlimm als das Andere. Aber um dieser Willkühr Schranken zu setzen, dazu ist eben der Dirigent da! Er soll und muß die Freiheit bis auf gewissen Grad beschränken, aber auch nur bis auf einen gewissen Grad. — Der Dirigent ist die, Orchester und Composition vermittelnde Intelligenz. Er soll zwischen der Willkühr und dem Mechanismus die rechte Mitte halten; er soll darüber wachen, daß das individuelle Gefühl eines jeden Mitspielenden sich dem

Geiste der Composition auf die rechte, und nicht auf eine beliebig willkührliche Weise anschließt; er ist, wie mr. sagt, die verkörperte Composition — aber nicht der verkörperte Tact!

Bei schwierigen Tactarten, besonders dann, wenn mehrere Tactarten kurz nach einander, oder gleichzeitig eintreten; bei langsamem Tempo, wenn ein Schleppen, oder bei schnellem, wenn ein Eilen eintritt; bei Ritartando und Accelerando, rc. da soll und muß tactirt werden, da ist ein Eingreifen des Dirigenten sogar nothwendig. Bei rhythmischen Nüancen muß das Orchester als ein Ganzes phrasiren, weil sonst die Nüance sinnlos wäre. Hier ist die äußerste Strenge unerläßliches Gebot. Endlich in allen den Fällen wo nicht einzelne Instrumente ein Solo haben, muß der Dirigent darauf halten, daß der melodische Fortgang im Ganzen phrasirt wird, weil sonst der Gedanke nicht zur Geltung kommen kann. Aber, wohl verstanden: das Orchester muß vom Dirigenten dazu angehalten werden, im Zusammenhange der Gedanken zu phrasiren, zu schattiren, rc. aber nicht, sich den Ideengang eintactiren zu lassen.

Die Tactschwierigkeiten, die rhythmischen Verschlingungen, die genauen Einsätze, strengen Pausirungen, rc. muß entweder jeder Musiker schon von selbst schätzen und überwinden können — so gut wie die Schwierigkeiten seines Instrumentes — oder, ist er schwach und ängstlich, so muß ihm der Dirigent durch mechanisch äußerliche Mittel diese Schwierigkeiten in den Proben überwinden lehren. Man muß um so mehr Proben und Wiederholungen anordnen können, je schwieriger eine Composition, oder je schwächer in der Intelligenz ein Orchester ist. Hat ein Dirigent diese Freiheit oder die dazu nöthige Energie und Consequenz nicht, so kommt er, wie wir schon sagten, nie aus den Proben heraus.

Denn die Proben sind erst dann zu Ende, wenn die Musiker nicht mehr in ihre Stimmen ängstlich hinein blasen und geigen, und kaum einen verzweiflungsvollen Blick auf den Dirigenten zu thun wagen; wenn sie nicht mehr mit Todesangst zählen, und nicht mehr verloren sind, wenn der Dirigent ihnen den Eintritt nicht markirt — sondern dann erst können wir von einer Aufführung sprechen, wenn das Kunstwerk von diesem Materialismus befreit ist, wenn die Idee des Tonstückes sich aus den Fesseln dieser Details lösen, und im freien Aufschwung als Ganzes entfalten kann.

Eine solche Befreiung des Inhaltes vom Mechanismus ist durch das strenge Tactiren nie zu erreichen und wird in allen den Fällen, wo der Dirigent eisern daran festhält, niemals erreicht werden, außer wenn das Orchester mehr Intelligenz als der Kapellmeister hat, und somit seinen eigenen Weg frei und sicher geht. In solchen Unglücksfällen gilt ein guter Concertmeister weit mehr als der Kapellmeister, weil der Concertmeister auf seiner Geige nicht tactirt, sondern phrasirt!

(Schluß folgt.)

Aus Pesth.

Sie werden sich wundern, Hr. Redacteur, so frisch nach dem kaum gedruckten ersten Berichte einen zweiten zu erhalten, aus einer Stadt, die bis jetzt noch so geringe Geltung in der Musikwelt hatte, und glauben, es habe den Schreiber dieses die Correspondentenwuth gepackt, eine Krankheit, die auch bei uns heimisch ist. Ihr Erstaunen wird sich aber auflösen, wenn Sie die eigentliche und nächste Veranlassung zu meiner heutigen Mittheilung erfahren, eine Mittheilung, die für Ihren Leserkreis von besonderem Interesse sein wird. Wir haben nämlich hier vor einigen Tagen, am 8ten December, ein Ereigniß gehabt, die Aufführung der Tannhäuserouvertüre, die ich Ihnen bereits neulich als bevorstehend angekündigt hatte. Der Name „Richard Wagner" ist in unserer Gegend zum allerersten Male wirklich gehört worden, und unser Publikum ist somit in den Stand gesetzt, diesen Namen mit einigem Bewußtsein auszusprechen und nicht mehr blos nachzulallen.

Mit wenigen Worten will ich Ihnen den Eindruck schildern, den dieses übermäßig viel besprochene grandiose Instrumentalwerk auf unser Publikum hervorgebracht hat. Dieser Eindruck war denn ein so enthusiastischer, als es nur möglich ist, und als es auch bei uns nur möglich ist, wo der Thermometer musikalischer Begeisterung bis zu einer ungemein südlichen Höhe sich erheben kann, während andererseits auch die Opposition sich weder durch Maßhalten, noch durch Stille auszuzeichnen pflegt. Diesmal war aber ausnahmsweise auch die Opposition eine sehr stille, und die wenigen ohne musikalisches Herz musikliebenden Leute (unglückliche Liebe!) mußten sich damit begnügen, innerlich zu raisonniren. Denn das allgemeine Aufbrausen eines mit dem Erstaunen über das Ungewohnte und doch so Sympathische der musikalischen Effecte gemischten Entzückens war so gewaltsam, daß unsere Philister und Zopfmusiker völlig

überrumpelt wurden. Man hat Augen und Ohren aufgerissen und die Oppositionswerkzeuge fühlte man gelähmt. Der Erfolg, der Jubel der Zuhörer ist ein fait accompli, und das kann man zu großem Bedauern nicht wegleugnen. Ueberaus trefflich und vollendet war aber auch die Ausführung des Werkes von unserem Nationaltheater-Orchester, ein Institut, auf das wir mit berechtigtem Stolze hinweisen können. Unsere Instrumentalisten legten in Rhythmik und Melodik eine solche Energie und Präcision, ein solches schwungvolles Feuer an den Tag, wie diese Eigenschaften kaum anderwärts übertroffen werden dürften. — Dem Ujaró- (da Capo-) Rufe konnte leider nicht entsprochen werden, weil die Violinisten von ihrer ungewohnten Aufgabe, der sie sich, ohne kleinliche Schonung, mit selbstvergessendem Eifer hingegeben, allzu ermattet waren. Das nächste Concert philharmonique wird uns die ersehnte Wiederholung bringen.

Neben diesen genannten großen philharmonischen Concerten sind es nun hauptsächlich die von Hrn. Edmund Singer veranstalteten Concerts classiques, welche die lebhafte Theilnahme unseres gebildeteren Musikpublikums in immer erhöhterer, regerer Weise in Anspruch nehmen. Singer's Unternehmen, dem ernsteren Felde der Kammermusik in unserer hierin etwas verwahrlosten Stadt eine Bahn zu ebnen, ist um so verdienstlicher, als es von einem der ersten Geigenvirtuosen ausgeht, denen sonst ihre Virtuosität und deren Geltendmachung höchster Zweck zu sein pflegt, und als es für unsere Verhältnisse immer ein Wagstück blieb. Der Erfolg dieses Wagstückes war ein überraschender und darum hocherfreulicher. Zwei dieser Concerts classiques haben bereits stattgefunden. Gestatten Sie mir, den Inhalt derselben kurz zu erwähnen.

Als die hervorragendste Nummer des ersten Concertes müssen wir das Es-Dur-Quartett von Beethoven bezeichnen, gespielt von den HH. Singer, Huber, Kirchlehner und Schlechta. Abgesehen von dem eminenten Zusammenspiele war hauptsächlich die Auffassung voll Schwung und Feuer. Eben so schön gegeben war der erste Satz der Beethoven'schen A-Moll-Sonate. In der Tartini-Sonate überraschte uns nicht allein die brillante Ausführung des Concertgebers, sondern auch die dazu componirte Clavierbegleitung des Hrn. Volkmann, die man eine äußerst geistreiche nennen muß. Weniger befriedigte uns diesmal der Pianist Hr. Székely. War auch die Bach'sche Fuge nett gespielt, so verstieß es gegen den musikalischen Geschmack, die letzten Tacte so zu modeln, um ganz sans gêne eine ziemlich triviale Octaven-Etüde anzuknüpfen. Das Programm des zweiten Concertes schien im Publikum ein größeres Interesse zu erwecken, denn es hatte sich diesmal noch weit zahlreicher eingefunden und widmete den Productionen eine sehr animirte Theilnahme, die sich in wiederholtem Beifall aussprach. Eröffnet wurde das Concert mit einem Mozart'schen Quartett. Die zweite Programm-Nummer bestand in Liedervorträgen des Frl. Bury. Die geschätzte Künstlerin bewies durch den Vortrag des „Ave verum" von dem englischen Componisten Sillack, daß sie auch auf dem Felde der religiösen Musik sich mit gleichem Verständniß und Erfolge bewegt. Nicht minder enthusiasmirte sie durch den reizenden, zarten Vortrag des Frühlingsliedes von Mendelssohn. Wunderbar schön sang sie als Zugabe das „Ade" von Esser; dennoch drängt uns unser kritisches Gewissen, nicht zu verschweigen, daß wir in Singer's Concerten diese Wahl um so mehr bedauern, als Frl. Bury uns so selten Gelegenheit giebt, ihre Meisterschaft in Mendelssohn'schen und Schubert'schen Liedervorträgen zu bewundern. Das vorzüglichste Interesse erregte das neue Trio (F-Dur) Volkmann's; unsere Erwartungen, obwohl hoch gespannt, wurden zum größten Theile übertroffen. Das Werk ist unstreitig eines der tüchtigsten der Gegenwart auf diesem Gebiete; interessante Erfindung vereint mit einer trefflichen Durchführung der ansprechenden und doch eigenthümlichen Gedanken. Von besonders electrisirender Wirkung ist die zweite Hälfte des ersten Satzes; auch das Scherzo hat uns warm angesprochen, ohne daß wir deshalb dem leidenschaftlich grandios gehaltenen letzten Satze mit seiner höchst interessanten Durchführung seinen Werth schmälern möchten. Die Aufführung war eine theilweise treffliche zu nennen. Die Clavierpartie wurde von dem Pianisten Hrn. Dunkl, der sich von seinen besten Seiten zeigte, in befriedigender Weise wiedergegeben. — Die Programme der zwei letzten Soiréen — wenn diese Bezeichnung für Concerte paßt, die des Nachmittags ½ 5 Uhr beginnen, um vor der Theaterzeit zu schließen — versprechen Streichquartette von Haydn und Mendelssohn, Beethoven's C-Moll-Sonate für Clavier und Violine, Volkmann's bekanntes erstes Trio (B-Moll), zwei neue Violinpièecen desselben Componisten (Le chant du troubadour und Capriccio), zwei Violintranscriptionen aus Beethoven'schen Werken von Dr. Baptist von Hunyady und Liedervorträge unseres beliebten und mit Recht beliebten Tenoristen Young. — Wir wüßten an Hrn. Singer's Programmen kein Jota auszusetzen, da sie Mannichfaltigkeit mit Gediegenheit vereinigen. Der etwa zu erhebende Vorwurf der Nichtberücksichtigung des Namen „Robert Schumann" ist ein ungegründeter, wenn man unsere musikalischen Verhältnisse in Anschlag bringt. Unser Publikum ist für Schumann heute noch nicht reif,

wird aber zu dieser Reife am besten durch das Singer'sche Unternehmen, wie es bis jetzt durchgeführt worden, erzogen.

Erste Aufführung des Lohengrin in Leipzig,

am 7ten Januar 1854.

Seit mehreren Wochen harrten wir auf den Lohengrin so sehnsüchtig und voll Spannung, wie Elsa auf ihren Schwanenritter beim Gottesgericht. Um die Mitte des December war sein Erscheinen schon angekündigt, aber es schwebte ein eigner Unstern über ihm, und somit auch über uns. Wir waren nach Leipzig geeilt, um die erste Vorstellung in keinem Falle zu versäumen, und hatten Muße genug gefunden, um ein vollständiges Winterquartier hier zu errichten. Elsa, König Heinrich und Telramund waren der Reihe nach krank geworden und hatten die Proben ebensosehr gestört, als die Aufführung verzögert. Doch sprach man unterdeß viel von der brillanten Ausstattung, und von vortrefflichen Costümen; wir studirten Partitur und Textbuch eifrig, und unsere Erwartung ward, wie die des Publikums, nur immer höher gespannt. Seit Wochen waren alle Sperrsitze vergeben, aus der Ferne war mancher seltene und neue Gast herbeigezogen, außerdem so ziemlich Alles, was in Leipzig Anspruch auf Kunstgeschmack, Kunsturtheil und Kunstkennerschaft Anspruch macht, im Theater versammelt und so erschienen denn alle Räume des Theaters bei doppelten Preisen vollständig gefüllt. Das Publikum war ein möglichst Gewähltes, und seine Haltung, seine Theilnahme und Spannung war eine, dem wichtigen Ereignisse würdige und angemessene.

Jetzt ist die langersehnte Aufführung vorüber, aber ich bemühe mich vergeblich, die widersprechenden Gefühle klar wiederzugeben, welche mich während des ganzen Abends bestürmten. Wir wissen, daß Wagner's Lohengrin als abgerundetes Kunstwerk, sowohl in seiner dramatischen als musikalischen Bedeutung, noch über seinem Tannhäuser steht, — ein Urtheil, welches jetzt wohl so ziemlich allgemein ist. Sie erinnern sich vielleicht auch des überwältigenden Eindruckes, den die erste Vorstellung des Tannhäuser, die ich in Dresden sah, auf mich ausübte — ein wahres Jubelgefühl, das sich in einem enthusiastischen Berichte in diesen Bl. Luft machte. Diesen Thatsachen gegenüber werden Sie die peinliche Stimmung begreifen, die mich den gestrigen Abend quälte, wenn ich Ihnen sage: Ich konnte zu keinem Enthusiasmus kommen, denn die Mängel der Ausführung machten es unmöglich!

Ich ward den Gedanken nicht los, ein wie großes Glück es sei, daß der Ruf des Lohengrin bereits fest und sicher begründet ist, und ihm daher Nichts mehr schaden kann. Denn wäre die Leipziger Aufführung die erste gewesen, die von diesem Kunstwerk überhaupt veranstaltet wurde, so, fürchte ich, wäre das Schicksal des Lohengrin auf Jahre hinaus problematisch geworden! Jetzt sieht aber jeder Vernünftige ein, daß die Schwächen der Aufführung nicht die des Kunstwerkes sind, und Jedermann weiß, daß die erste Leipziger Aufführung des Lohengrin die schlechteste war, die bis jetzt überhaupt zu Tage gekommen ist! Wenn ich Ihnen sage, daß die Aufführung des Tannhäuser in Leipzig gegen die des Lohengrin vortrefflich war; daß der von Paris herbeigeeilte Graf Tyszkiewicz, welcher die Posener Aufführung des Tannhäuser so scharf in diesen Blättern beurtheilte, eingestand, daß jene Vorstellung in Posen besser war, als diese des Lohengrin in Leipzig — so haben Sie ungefähr den richtigen Maßstab zur Beurtheilung.

Ein Glück, daß Wagner nicht hier war! Das war unser zweiter Gedanke. Wagner hat sich von der Leipziger Aufführung Viel versprochen, ihm war die Erscheinung seines Lohengrin an diesem Orte wichtiger, als an manchem Anderen. Wohl ihm, daß ihm dieser Schmerz erspart war, sein Kunstwerk mit eigenen Augen auf solche Art herabgewürdigt zu sehen! Uns ergriff aber zugleich das Gefühl der tiefsten Indignation, daß man zu einer solchen Arrangirprobe — denn mehr war diese erste Aufführung nicht — ein gewähltes und gebildetes Publikum mit Selbstbefriedigung einladen, und von ihm noch doppelte Eintrittspreise verlangen konnte!

Ueber das Detail können und wollen wir diesmal noch nicht sprechen. Wir betrachten das Ganze, wie gesagt, nur als Probe, und haben die erste Aufführung noch zu erwarten. Denn die Sänger waren in ihren Rollen noch so wenig zu Hause, und in ihren Partien noch so wenig sicher, daß von Auffassung und geltendmachendem Vortrag bis jetzt nicht zu reden ist. Am sichersten und besten war das Orchester. Seine Haltung war eine feste, wenn auch noch nicht vollkommen freie; die Ausarbeitung in der Nüancirung ließ zwar noch Manches zu wünschen übrig, aber man konnte mit den Leistungen dennoch sehr zufrieden sein, wenn man die Schwierigkeit der Partien, und die geringe Anzahl der Orchesterproben kennt, deren nur 7 in einem Zeitraum von 3 bis 4 Wochen stattgefunden haben. Vorzüglich gut waren die Blechinstrumente im Or-

chester, wie auf der Bühne. Auch die Tempi von Rietz waren ziemlich angemessen, wenn auch fast immer etwas zu schnell. Ein wirkliches Vergreifen eines Tempo, wie wir es früher im Tannhäuser rügten, kam aber nicht vor.

Die Chöre waren, trotz des großen Eifers, den der neue Chordirector Hentschel auf ihr Einstudiren verwendet hatte, noch immer sehr schwankend — namentlich die Männerchöre. Geradezu falsch und verwirrend war der Doppelchor im 2ten Act: „In Früh'n versammelt uns der Ruf". An dem Mißlingen dieses wunderschönen Chores mag zum großen Theil das unmäßig rasche Tempo Schuld sein, welches Rietz angab. In einem solchen Carrière kann dieser Chor nie gesungen werden. Selbst, wenn man es durch den größten Fleiß dahin brächte, so wird man doch nimmermehr die beabsichtigte Wirkung dadurch erzielen können. Dies nur ein Beispiel für Mehrere. —

Der Heerrufer (Behr) war der beste Solist, auch König Heinrich (Schott) genügte im Gesang, zeichnete sich jedoch durch gänzliche Abwesenheit alles Spieles aus. Er war den ganzen Abend zerstreut und gelangweilt. Frl. Buck (Ortrud) und Hr. Brassin (Telramund) überraschten uns durch einige Lebendigkeit im Spiel und einen gewissen Fleiß in der Auffassung, da Beide in dieser Beziehung uns durchaus nicht verwöhnt haben. Brassin's Telramund ist jedenfalls eine bessere Leistung, als sein gänzlich vergriffener Wolfram v. Eschinbach. Die Rolle des Telramund spielt sich allerdings von selbst, und ist Brassin's Naturell weit angemessener als die des Wolfram. Frl. Buck würde wegen ihres Fleißes besseres Lob verdienen, wenn sie nicht öfters gründlich falsch gesungen, ihre Rolle überhaupt besser beherrscht, und nicht durchgehends so undeutlich ausgesprochen hätte, daß man am ganzen Abend buchstäblich kein Wort von ihr verstand.

Lohengrin (Hr. Widemann) war ohne alle Innigkeit, Wärme und Poesie; Elsa (Frl. Mayer) spielte entsetzlich steif und sang sehr geistlos. Auch von ihnen Beiden haben wir kaum einige Worte verstanden, und ihr Gesang ist eben so wenig, wie ihr Spiel und ihre Persönlichkeit diesen Partien angemessen, wie sie wohl selbst am Besten fühlen werden. Von Widemann's Auffassung und Spiel kann man sich ungefähr einen Begriff machen, wenn wir versichern, daß er uns im zweiten Act so peinlich an den „Propheten" erinnerte, daß wir das Bild dieses Meyerbeer'schen Heuchlers nicht mehr los werden konnten. Man war förmlich froh, als Lohengrin in seinen Nachen stieg — damit er nur endlich fortkam! Die offenbare Unlust, mit der Hr. Widemann seine Rolle absang, und sein, einer derartigen künstlerischen Aufgabe unzugängliches Naturell, mußten dieses Unbehagen im Zuhörer unwillkürlich hervorrufen. Und Elsa! Wenn man weiß, wie hoch diese wunderbare Frauengestalt von Wagner gestellt wird, wie duftig und poetisch-ideal er dieses Symbol der reinsten Weiblichkeit gehalten wissen will — so bedauerte man die Rolle und Frl. Mayer zugleich, welcher offenbar eine Aufgabe aufgezwungen worden war, der sie sich freiwillig nicht unterzogen haben würde. Frl. Mayer hat leider keine ausreichende Stimmittel und keine natürliche Tonbildung — Alles klingt gequetscht, gepreßt und meist vollkommen unverständlich solfeggirt. Dazu gesellte sich eine verkehrte Auffassung, welche Elsa theils zu einer neugierigen und vorwitzigen Soubrette, theils zu einer büßenden Vestalin mit übertrieben hochtragischem Pathos machte! —

Wir können der so kunstbegeisterten, und dabei so bescheidenen Frau Steche — welche vor wenig Wochen eine Aufführung des Lohengrin von Dilettanten am Clavier veranstaltete — die aufrichtige Versicherung geben, daß ihre, mit durchaus nicht künstlerisch durchgebildeten Kräften veranstaltete Aufführung ein Muster für das Leipziger Theater sein konnte. Die Elsa der Frl. Kistner war, namentlich in ihrer pietätvollen und poetisch-reinen Auffassung, gegen die Darstellung durch Frl. Mayer vortrefflich zu nennen. Auch unser wackerer, musikalischer Schneider übertrifft Widemann als Lohengrin bedeutend. Warum singt Schneider nicht diese Partie auf der Bühne, da er sie dramatisch und musikalisch vollendeter als Widemann auffaßt? Allerdings vermag nur ein Tichatschek und Götze den Lohengrin vollkommen zu beherrschen; aber Widemann als Lohengrin zu übertreffen ist ein Verdienst, welches Schneider mit Leichtigkeit erringen würde.

Dies führt uns auf die Frage nach der Besetzung im Allgemeinen. Wir machen den Sängern und Sängerinnen weit weniger einen Vorwurf daraus, daß sie ihren Rollen nicht gewachsen waren, als der Direction, daß sie eine solche Besetzung dem Leipziger Publikum noch immer vorzuführen wagt. Wie lange soll denn Frl. Mayer noch die ersten Partien singen? Wie lange soll eine Anfängerin mit einer Altstimme, wie Frl. Buck, alle zweiten Sopranpartien übernehmen, und an den schwierigsten Rollen, wie Venus und Ortrud, sich vergeblich abmühen? Ist diese Besetzung, mit einer Sopranistin ohne Stimme und einer Altistin für alle mögliche zweite Partien, etwa eine, dem Rufe und Range Leipzigs würdige? Es gehört entweder eine grenzenlose Zuversicht oder Unkenntniß der Direction dazu, uns solche Kräfte nicht nur in jeder beliebigen

Oper, sondern sogar im Lohengrin mit Selbstvertrauen vorzuführen! Und es gehört die grenzenlose Gemüthsruhe eines indifferenten Theaterpublikums dazu, sich so etwas auf die Dauer von einem Theaterunternehmer bieten zu lassen! —

Was allerdings durch äußeren Aufwand, bei den beschränkten Mitteln eines Stadttheaters, geleistet werden kann, das hatte der Director Wirsing geleistet. Die Costüme waren brillant, die Decorationen zwar ungeschickt und unkünstlerisch, aber doch durchaus neu und mit gutem Willen hergestellt. Der Glanz des Brautzuges war überraschend. Doch das sind äußere Dinge, welche nur dann zur Wirkung des Ganzen wahrhaft beitragen wenn das Ensemble ein Anderes ist. Die Regie ließ aber in der That zu viel zu wünschen übrig, in Vertheilung und Beweglichkeit der Massen, im stummen Spiel der Chöre, in der Anordnung und Benutzung des Raumes, ꝛc. so, daß die ganze Vorstellung, mit Ausnahme weniger Scenen, uns fortwährend den Eindruck eines Marionettenspieles mit glänzend costümirten Puppen machte. Der ganze alte Opernjammer mit seinen militärischen Evolutionen und nichtssagendem Prunk — auf den Lohengrin angewendet — was kann dabei Anderes, als eine unwürdige Verzerrung herauskommen!

Dem Director Wirsing für die Aufführung des Lohengrin zu danken, haben wir daher nicht die geringste Veranlassung. Hr. Wirsing weiß so gut als wir, welche glänzende Geschäfte er mit dem Tannhäuser gemacht hat, und daß es daher nur reine Speculation, keine Aufgabe der Kunst war, daß er Lohengrin auf die Breter brachte. Pietät, oder Streben nach Idealität war es auch nicht, warum er den Lohengrin so brillant ausstattete, denn Halevy's Rosenfee und Meyerbeer's Prophet genossen ihrer Zeit dieselbe Vergünstigung. Wir versichern aber Hrn. Wirsing, daß, wenn er fortfährt, den Lohengrin in solcher Gestalt, wie das erste Mal, uns ferner vorzuführen, er nach der dritten Vorstellung schon ein leeres Haus haben wird!

Daß daran nicht der Lohengrin, sondern seine Aufführung Schuld sein wird, brauchen wir wohl nicht erst zu erwähnen!

Daß diese erste Vorstellung eine durchweg übereilte, und darum vielleicht so ganz verfehlte war, mag allenfalls eine Entschuldigung für die Sänger und die Regie, aber keine für Hrn. Wirsing sein. Er beweist gerade hierdurch, daß keine Ader von einer Künstlernatur in ihm ist. Er wollte den Lohengrin noch während der Leipziger Messe geben, das war die ganze Speculation! Darum diese wenigen und übereilten Proben, darum dieser gehaltlose Pomp, dieser Mangel an Sicherheit und Verständniß der Mitspielenden. Darum das Wagner'sche Kunstwerk förmlich auf die Folter gespannt, und das Publikum mit dem Kunstwerk gemartert. Alles aus Speculation! Es liegt etwas wahrhaft Fürchterliches in einer solchen kaufmännischen Theaterführung! —

Es herrscht nur eine Stimme im Publikum über Hrn. Wirsing's Aufführung des Lohengrin, die Stimme der gerechtesten Indignation über eine solche Mißhandlung, zugleich mit der aufrichtigsten Bewunderung des unsterblichen Werkes, dem trotz aller Mißhandlung die lebhafteste Theilnahme gespendet wurde.

Daß das Publikum sich mit Eifer und Wärme der Aufführung hingab, solange Wärme überhaupt möglich war, bewies die Aufnahme des ersten Actes, der unstreitig in der Ausführung auch der beste war. Wiederholter lebhafter Beifall unterbrach die Hauptnummern, namentlich das großartige erste Finale. Nach dem ersten Act wurden nicht nur sämmtliche Darsteller, sondern auch der Kapellmeister Rietz und sogar Hr. Wirsing gerufen. Bei einer guten Aufführung des Lohengrin steigert sich aber das dramatische und musikalische Interesse bis zur letzten Scene des letzten Actes fortwährend. Wie schlecht die Leipziger Aufführung war, geht schon daraus hervor, daß der zweite und dritte Act fast spurlos vorübergingen, und nur am Schluß des Ganzen die Hauptdarsteller nochmals gerufen wurden. Ein Enthusiasmus war selbst bei denen unmöglich, welche den Lohengrin längst kennen und über Alles verehren. Die wärmste und lebhafteste Empfänglichkeit brachte der größte Theil des Publikums mit — aber sie wurde zu wenig unterstützt, um nur einigermaßen aushalten zu können. Selbst solche Nummern, welche schon in Concerten wahrhafte Beifallsstürme erregt haben, wie der Brautzug, die Männerchöre, ließen kalt — eine unbegreifliche Thatsache, wenn man die Leipziger erste Aufführung eben nicht gesehen hat!

Ob ein Fortschritt in der Aufführung eintreten wird, müssen wir geduldig erwarten, doch ist wenig Hoffnung auf ein gründliches Besserwerden, solange die Rollenbesetzung dieselbe bleibt. Wir wünschen es zur Ehre Leipzigs und zur Ehre der Kunst! Zum Ruhme Wagner's mußte aber selbst dieser negative Erfolg das Seinige beitragen. Denn es ist eine, wenn auch betrübende, dennoch erhebende Thatsache, daß selbst eine solche Vorstellung Wagner's erhabenes Kunstwerk nicht zu tödten vermochte! — — — — —

Leipzig, 8ter Januar 1854. Hoplit.

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Fortsetzung.)

Neue Opern waren nur wenige: Tannhäuser, Linda von Chamounix, Indra und Rübezahl von Flotow. Der Erstere greift nur wenig durch, weil Styl und Form außerhalb der Fassungsgabe und dem Gesichtskreise des hiesigen Publikums liegen. Aus demselben Grund bleiben auch Euryanthe, Vestalin und unsere classischen Schauspiele leer. Unser Publikum will sich im Theater unbedingt amüsiren, deshalb sind die Italiener, sind Flotow, Benedix und Madame Birch seine Lieblinge. Ich könnte hier über Geschmacksrichtung u. s. w. philosophiren, allein ich würde damit nichts verbessern. Genug daß die Sache so ist, und auch so lange bleiben wird, bis Hr. Hoffmann ein paar Mal 100,000 Fl. daran wagen kann, um diesen Geschmack durch nur gediegene Opern und Darstellungen zu veredeln. Und wer weiß, ob er mit diesem Sümmchen ausreichte. Unter solchen Ausspieien brauche ich Ihnen nicht mehr zu versichern, daß Indra ein alle Herzen und Füße bezaubernder Liebling ist, und Rübezahl (bereits zum fünften Mal gegeben) trotz seines unverständlichen Buchs immer mehr Terrain gewinnt. Freilich trägt hierzu auch unseres Mechanikers Olff strahlende Sonne und die allerliebste Tänzerin Madame Baumann (die Gattin unseres Spieltenors) bei. Neu in Scene gesetzt wird jetzt die Oper Tony von dem Herzog von Coburg, neu einstudirt Titus und Freischütz. Letzterer mit neuen Maschinerien von dem genialen Maschinisten Carl Brandt. Die Darmstädter Hofbühne besitzt an diesem jungen Manne einen wahren Schatz, da er den Beifall an classischen Opern, man kann wohl sagen, am Schnürchen hat. Der Spohr'sche Faust legt Zeugniß davon ab, denn seitdem die Hexen auf Besen durch die Lüfte fliegen, und ein halbes Dutzend Commilitonen mit Blitzesschnelle oben zum Dachstuhl hinaus, seitdem will Alles, selbst die Anhänger der Herren ini und etti nur Spohr hören. Weshalb ist uns kein solcher Phönix beschieden?

In unserem Opernpersonal hat sich Manches wesentlich geändert. Unsere ci devant Prima-Donna Frau Behrend-Brandt hat uns in Folge merkantilischer Differenzen verlassen, und ist nun durch Miß Bywater ersetzt, insoferne eine kleine blasse Mignon eine stolze Junogestalt zu ersetzen im Stande ist. Dennoch singt Miß Bywater alle möglichen Elviren und Prinzessinnen, und fürchtet sich vor keiner Bravour. In der That entströmen der kleinen Figur so kraftvolle Töne, daß man sich oft über ihre Identität zu täuschen glaubt. Dagegen lassen Vortrag und Spiel gänzlich kalt, und vom Text versteht man keine Sylbe. Sonst hat sich beim weiblichen Personal nichts wesentlich geändert. Frl. Werle gewinnt an Routine obgleich nur wenig an Geschmack, und giebt so ziemlich eine Rolle wie die andere. Ihre schöne markige Stimme und Brauchbarkeit jedoch sichern ihr eine Stellung als Altistin. In Partien wie Pierotto in Linda und ähnlichen verdient sie volle Anerkennung. Frl. J. Hoffmann, die Tochter unsers Directors, ist hier sehr beliebt und das mit Recht, denn sie hat an Allem gewonnen, an Technik, Spiel und innerer Erkenntniß. Nicht leicht wird sie als Zigaretta, Linda, Marie (Regimentstochter), Zerline, Rose-Marie (Rübezahl) und ähnlichen Partien übertroffen werden. Soll ich eine Befürchtung äußern, so ist es die allein, daß Frl. Hoffmann zu viel singt, und sich die Natur über kurz oder lang für solchen Mißbrauch der physischen Kräfte rächen dürfte. Von unserer Anschütz kann ich nur mittheilen, daß ihr Erscheinen jedesmal ein Festtag ist, und sie mit Recht die Eutonia unserer Bühne genannt wird, denn ihre ungeschwächte Stimme besitzt noch immer den jugendlichen Timbre, die Blume, die sie von jeher ausgezeichnet hat. Was ihr sehr zum Vortheil gereicht, ist, daß sie in neuerer Zeit weder in Concerten noch im Museum singt, folglich für die Opernbesucher den Reiz der Neuheit und die Illusionen wach erhält. Frl. Turba ist in Liederspielen mit Recht beliebt, und giebt Partien wie d' Schwogerin Rosel, Kathel, Diavolina u. s. w. ganz allerliebst. Nur darf sie sich nicht bis zu singenden Pagen, z. B. Urban und Cherubin, versteigen.

Daß unsere wackere Hoffmann-Röhrig, als Alte in der Oper wie im Schauspiel thätig, kürzlich ihr 25jähriges Dienstjubiläum (Maurer und Schlosser) gefeiert, ist als ehrenwerth zu erwähnen.

Das männliche Personal ist bis auf die Herren Caspari, Dettmer, Leser, Hassel, Vissaur und Krug, deren Leistungen in diesen Blättern oft besprochen, neu organisirt. Als Heldentenor gefällt Hr. Auerbach, ein junger Mann mit ausgezeichneter Stimme, bereits vorgerückten Gesangsstudien und schönem Streben, obgleich die feineren Nüancen des Vortrags und ein bezeichnendes Spiel noch zu wünschen übrig bleiben. Hr. Roberti ist der beste von allen Candidaten, die nach Beck in die Schranken getreten sind. Aber er macht beim Publikum wenig Glück, weshalb man zwei Anfänger heranschult, die Herren Hartmuth und Rübsam; der Erstere mit anmuthsvoller Stimme und bereits fortgeschrittener Schule zeigt jedoch nur wenig dramatische Anlage, der Zweite dagegen mit voluminösem Organ und bereits gewonnener Sicherheit im Spiel ist in der edlen Gesangskunst noch bedeutend unerfahren. Beide sind noch junge Männer

mit angenehmer Persönlichkeit und gerechten Ansprüchen an die Zukunft. Hr. Baumann, Spieltenor, ist auf dem besten Wege die komische und französische Oper en vogue zu bringen. Sein Spiel ist degagirt und die Persönlichkeit einnehmend. Schade, daß solche schätzbare Requisiten nicht durch eine leichte Höhe des Organs unterstützt werden. Der Schauspieler Hr. Werkenthin, an des Veteranen Haake Stelle für komische Alte und Intriguants zweckmäßig engagirt, wirkt zuweilen auch in der Oper mit (wie Frl. Werle im Schauspiel) und singt z. B. den Gouverneur in Fidelio und den wackeren Leuthold in Tell, mit Letzterem durch gutes Spiel drastisch wirksam. Im Schauspiel haben wir noch andere musikalische Intelligenzen, die sich jeden Tag Euterpens Dienst weihen könnten. Da ist unsere Janauscheck, eine mit schöner Stimme und sehr elegantem Claviervortrage begabte Schauspielerin (leider jetzt unpäßlich und außer Activität) und Hr. Vollmer — der Gatte der berühmten Sängerin Marra-Vollmer — ein vorzüglicher Pianist, dabei wissenschaftlich gebildeter Musiker, und im Besitz guter musikalischer Werke. In dem netten Schauspiele „Am Clavier" erregen Beide als Virtuosen auf dem Piano Sensation. Ferner die Herren Friedrich Devrient und unser Komiker Hassel, nicht minder gute Musiker mit bedeutender Urtheilsfähigkeit, und Letzterer im Besitz des besten Flügels von Streicher und vieler classischen Werke. Daß unser wackerer Schauspieler Grahn früher als erster Geiger bei dem Darmstädter Orchester engagirt war, ist bekannt. Auch er liegt schwer erkrankt darnieder, und es zweifeln die Aerzte an seinem Wiederaufkommen. Uebrigens glaube ich nicht, daß es noch ein zweites Theater giebt, welches so viele musikalische Schauspieler zählt wie das hiesige.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Frl. Kathinka Evers, vom Fenicetheater in Venedig, gastirte auf der Leipziger Bühne. Sie ist als Norma, als Rosina im „Barbier von Sevilla" und als Isabella in „Robert der Teufel" aufgetreten. Wir haben bereits bei Besprechung des neunten Abonnementconcertes Gelegenheit gehabt, die mannichfachen Vorzüge der Sängerin hervorzuheben, und sagten u. A., daß der für Frl. Evers entsprechendste Wirkungskreis die moderne italienische Oper zu sein scheine. Wir fanden bei ihrem Auftreten im Theater dies bestätigt. Frl. Evers ist durch und durch dramatische Sängerin mit einer südländischen Lebendigkeit und einem tüchtigen künstlerischen Verständniß in Gesang und Darstellung. Als Norma war die Sängerin nicht ganz wohl disponirt, konnte demnach auch nicht so nachhaltig wirken, wie als Rosina, obwohl erstere Partie dem Naturell der Künstlerin ungleich mehr entspricht, als letztere. In der Rossini'schen Oper hatte sie vorzugsweise durch den geschmackvollen Vortrag der Arie und ihrer Partie im Duett mit Figaro Erfolg. In einer in dem zweiten Act eingelegten Arie aus „Ernani" von Verdi fand sie Gelegenheit, ihre große Stimmengewandtheit und ihr vollständiges Vertrautsein mit dem modern-italienischen Genre zu bethätigen.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Therese Milanollo hat ihr Thränen Krüglein nach Frankfurt gebracht und durch zwei übervolle Concerte im Theater neuen Ruhm und neues Geld gesammelt.

Ernst giebt in Stuttgart reich besuchte Concerte.

Hans v. Bülow hat in Bremen eine wahrhaft enthusiastische Aufnahme gefunden. Man erkannte in ihm nicht mehr den Schüler, sondern den Jünger seines Meisters Liszt, bestimmt, dessen Wirken fortzuführen, und es scheint, als ob mit der wachsenden öffentlichen Thätigkeit Bülow's auch seine Kraft, sein Talent wachse.

Ole Bull gab in Boston sein Abschieds-Concert, um sich wieder auf seine einsame Besitzung zurückzuziehen.

Henriette Sontag ist nach Baltimore gereist, um auch hier die Brillanten und Antiken ihrer Stimme in Gold umzusetzen. — Auch Frl. Liebhardt aus Wien, wird nach Amerika gehen, weil ihr Vaterland Wien ihre Verdienste nicht mehr zu würdigen, oder, — nach dem neuen Begriffe den dieses Wort gewonnen hat, wirklich zu „würdigen" weiß. —

Der Pianist v. Kolb und der Sänger v. Osten veranstalten in Berlin drei Concerte für Gesang und Kammer-Instrumental-Musik, worin mit Mozart und Schumann auch Prinz Louis Ferdinand von Preußen, — in seinem F-Moll-Quartett vertreten sein wird. —

Der Männer-Gesangs-Verein in Cöln hat sein großes Winter-Concert zu milden Zwecken gegeben. Unter Mitwirkung der rühmlichst bekannten Cölner Landsleute, des Frl. Sophie Schloß und des Hrn. Jac. Offenbach. Der Zudrang des Publikums war außerordentlich. Von neuaufgeführten Piecen gefielen besonders: „Abendgruß", von F. Hiller, und „Frühling ohne Ende", von Reinecke. Dann auch nach Kücken's: „Am Neckar und Rhein" und F. Silchers: „Grablied zur See." —

Der Männer-Gesangs-Verein „Orpheus" in Dresden gab dem Andenken seines verstorbenen Ehrenmitgliedes, Friedr. Schneider, ein großes Concert.

Der Violin-Virtuose Art. Arnstein giebt in Berlin Concerte.

Joachim aus Hannover gab glänzenderfolgreiche Concerte in Düsseldorf, Elberfeld und Cöln. Die Nachricht, daß er in Düsseldorf an Schumann's Stelle treten werde, ist durchaus unbegründet. In dem in dieser Woche stattfindenden Abonnementconcert spielt derselbe in Leipzig.

Roger wird im Frühjahr sein Engagement in Paris ein für allemal aufgeben und sich auf längere Zeit in Italien niederlassen.

Die Sängerin la Grange erregt in der italienischen Oper zu Petersburg immer größeren Enthusiasmus und ist schon wieder für nächste Saison mit 95,000 Frcs. engagirt.

Frau Hasselt-Barth wird sich von der Bühne zurückziehen und in Wien eine Gesangsschule errichten.

Der Bassist Formes wird, aus London kommend, im April am Fridrich-Wilhelmstädter Theater zu Berlin einen größeren Gastrollen-Cyclus geben.

Tichatschek ist vom Director der deutschen Theater zu Ofen und Pesth eingeladen: im Frühjahr dort den Tannhäuser einzuführen, wozu jetzt schon große Vorbereitungen getroffen werden.

Otto Spindler, Ober-Virtuos in Hamburg, hat einen ehrenvollen Ruf nach London bekommen, um dort in den philharmonischen Concerten mitzuwirken.

Hector Berlioz hat von Elberfeld eine Einladung erhalten, im Laufe des Januar in einem Concert seine eigenen Compositionen zur Aufführung zu bringen. Man will ihm das Concert fertig arrangiren, und er soll, ohne eigene Gefahr, nur zur Direction von Paris nach Elberfeld kommen. Ein höchst ehrenvoller Ruf, welcher der Stadt Elberfeld nicht weniger zum Ruhm gereicht. — Von dort aus wird Berlioz sich nach Carlsruhe begeben, einer Einladung von E. Devrient folgend, um im dortigen Theater ein Concert zu arrangiren. Die ausgezeichnete Aufnahme, deren sich Berlioz' Compositionen bei dem Carlsruher Musikfest zu erfreuen hatten, läßt die günstigsten Resultate für seinen wiederholten Besuch in Baden voraussehen.

Neue und neueinstudirte Opern. Balfe's „Keolanthe" hat bei zweiter Vorstellung in Wien besser gefallen, weil sehr viel gestrichen war; man behauptet dabei: sie würde immer mehr gefallen, jemehr gestrichen würde.

Auber schreibt jetzt seine letzte Oper (natürlich nach einem Text von Scribe); ob es auch ein wirklicher Schwanengesang wird, wollen wir erst erwarten. Meyerbeer's neueste Oper dagegen, von der berichtet wird, ist keinenfalls ein Schwanengesang, denn mit der zarten Natur eines Schwanes verträgt es sich nicht, daß hier, drei Orchester, mit einem Chore, zugleich wirken; eines derselben besteht nur aus kleinen Pfeifen und Flöten, um den Gesang von Waldvögeln nachzuahmen. — Soweit wären wir nun gekommen. — Aber bei Meyerbeer kann uns nichts mehr überraschen, während Flotow uns nie überrascht; — das ist der Unterschied zwischen Beiden.

Gluck's „Orpheus" wird im zweiten Concert des Frauen-Vereins zu Berlin aufgeführt; Johanna Wagner singt die Titelrolle. In Weimar wird dieselbe Oper zur Aufführung im Theater vorbereitet.

Rossini's „Moses" wurde im Theater zu Rom aufgeführt und entschieden — ausgepfiffen, während Verdi's Opern großes Glück machen. „Alles wie bei uns." —

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Concertmeister Lipinski in Dresden ist vom König von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtsordens verliehen worden.

Concertmstr. Friedrich Rohr in Meiningen hat von dem Herzog von Meiningen die goldene Verdienstmedaille erhalten.

Vermischtes.

W. H. Riehl, der „Wohlbekannte" Süddeutschlands, der bisher in Augsburg ästhetische Studien trieb, soll als Professor nach München berufen sein. Wir bedauern die Münchner Universität, wenn sie soweit reducirt ist, derartige „Kräfte" zu ihrer Vervollkommnung an sich ziehen zu müssen! — —

A. Wallerstein's Ballet-Composition „Le Tarantelle" (neapolitanischer Nationaltanz) erfreut sich am königl. Hoftheater zu Hannover fortwährender Aufführung und Ansprache.

Frl. Babnigg in Hamburg hat dem Herzog von Coburg-Gotha ihre neuesten Lieder-Compositionen gewidmet, und dafür ein schmeichelhaftes Handschreiben und dito Geschenk erhalten.

Ein großes Musikfest wird im März zu Bonn stattfinden; die Einwohnerschaft hat schon 15,000 Thlr. dazu gezeichnet.

Franz Liszt hat endlich einmal die schon so lange Zeit ihn bestürmenden und absorbirenden Belehnungen mit Preisrichter-Aemtern bei Concurrenz-Arbeiten entschieden abgelehnt, was nicht Wunder nehmen darf, obschon einige Journale darüber sich verwundert zeigen. Ein Mann von Liszt's hoher Bedeutung und großer Wirksamkeit war dies sich, d. h. eben dieser seiner Wirksamkeit schuldig. Diese legt ihm höhere Pflichten auf, als die: einen großen Theil seines Lebens, seiner Kraft, der anonymen Mittelmäßigkeit, dem jugendlichen Zappeln nach Bedeutung, dem ganzen Schneegestöber von Concurrenz-Arbeiten überhaupt, zu widmen. — Gute Richter finden sich viele, der Liszts aber sehr wenige.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 4.** Den **20.** Januar **1854.**

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Einiges zur Erwiderung

auf die im vor. Jahrg. dies. Bl. mitgetheilten Artikel: „Zur Würdigung R. Wagner's“.

Von

F. Brendel.

(Schluß.)

Unser Vf. geht nun im 3ten Artikel (Bd. 39, Nr. 9) zu der specielleren Betrachtung der Kunstwerke über. Er beginnt dieselbe mit einer Parallele zwischen Wagner und Schiller, von der er zwar selbst sagt, daß er „keinerlei abschließende Resultate damit verbinden wolle“, auf die er jedoch einiges Gewicht legt. „Schiller“ heißt es, „bietet einer sich auf eine ideale, abstracte Höhe hinaufschraubenden Kritik im Einzelnen viele schwache Seiten. Seine Details leiden oft an rhetorischen Ueberladungen, seine Figuren an Monotonie, ihr allgemeiner Gehalt durchbricht häufig die persönliche Maske“ u. s. w. Trotz dieser Fehler lasse sich die Nation ihren Schiller nicht rauben, sie liebe ihn, wie er ist, sie verzeihe diesem starken Geiste seine Irrthümer. In W. erblickt unser Vf. eine Schiller verwandte Natur. Beide haben den Drang, ihr Verhältniß zur Kunst, die ihnen gleichsam Mittel zum Zweck ist, festzustellen, sie werfen sich der Philosophie in die Arme, die Figuren Beider üben keine lebensvolle Macht über sie, sondern dienen mit dem Dichter einem idealen Zwecke. Beide arbeiten immer auf ein über die nächste, unmittelbarste Darstellung hinausliegendes Ziel fühlbar los: in der Form sind sie demgemäß rhetorisch, ohne Naivität, aber mächtig und erfassend, u. s. w. Ein durchgreifender Unterschied dieser verwandten Naturen finde sich — nicht zum Vortheile W's. — in der künstlerischen, sogar technischen Durchbildung. Schiller aber arbeitete sich aus dem Ungestüm seiner älteren Periode heraus, er gewann seinen Platz neben Göthe, dadurch, daß er sich den historischen Größen beugte, sowie dadurch, daß die classischen Kunstwerke, die er in sich aufnahm, Momente seiner Bildung wurden. W. dagegen ist mit einer in ihrer Art großartigen Unbeugsamkeit der Geschichte gegenüber stehen geblieben. Die Geschichte ist für diese starre Individualität nur eine feindselige Macht. Dieß rächt sich nothwendig. Der ganze Reichthum der Geschichte ist für ihn verloren. Am fühlbarsten muß sich dieß in der künstlerischen Form geltend machen, und man kann es nicht verschweigen, daß W. in seinen musikalischen Formen im Ganzen und Großen in einer Unförmlichkeit stecken geblieben ist, welche der der Schiller'schen Anfänge vollkommen

entspricht. Schiller und Göthe hauptsächlich verdanken wie die Durchbildung unserer Sprache. Der musikalische Ausdruck ist durch W. nicht erweitert worden, er hat die hier herrschende Sprachverwirrung mehr gesteigert, als beseitigt. — Ich kann die hier versuchte Parallele nicht glücklich nennen, obschon nicht in Abrede zu stellen ist, daß beide Künstler bei einer flüchtigen Betrachtung einige Aehnlichkeiten darbieten. Drei Sätze aber sind es namentlich, welche ich unserem Vf. gegenüberstelle. Zunächst ist die hervorgehobene Verwandtschaft in dem Kunstschaffen Beider bei näherer Betrachtung durchaus nicht zuzugeben. W. ist durchaus nicht Idealist im Schiller'schen Sinne, es ist kein Uebergewicht der Reflexion bei ihm in einem Grade, wie bei Schiller, ja man fühlt sich, wenn wir uns an W's. Polemik gegen einen vom Gefühl getrennten Verstand erinnern, versucht zu sagen, daß eher das Gegentheil der Fall ist. W's. Kunstwerke dienen keinem idealen Zwecke, sie sind lebendige, aus dem Boden künstlerischer Naivität entsprungene Kunstwerke. Unser Vf. jedoch hat dieselben so wenig durchlebt, daß er dieser Eigenschaften noch gar nicht inne geworden ist. Es ist ferner ein sehr zweifelhaftes Lob, welches Schiller gespendet wird, wenn die spätere Entwickelung desselben der seiner ersten Periode gegenüber als die einzig berechtigte hingestellt wird. Hegel in seiner Aesthetik nennt die „Räuber" ein Schauspiel für Knaben, und in den Worten unseres Vf's. ist der Einfluß dieser Auffassung, ist eine Hindeutung auf dieselbe nicht zu verkennen. Dieß Urtheil aber ist in dieser Schroffheit gar nicht zuzugeben. Wir haben in den späteren Werken Schiller's seine Individualität durchaus nicht mehr in dieser Concentration, in dieser hinreißenden Gewalt, in dieser Frische vor uns, obschon zugestanden werden muß, daß die Vorstellungen, an denen sich dieselbe in den „Räubern" darlegt, zum Theil knabenhafte sind. Ich erblicke ferner von meinem Standpunkt aus in der späteren Epoche — die größere Reife der Werke derselben und die relative Berechtigung dieser Entwickelung deshalb natürlich ohne Weiteres zugestanden — zum Theil auch anderseits beklagenswerthe Concessionen, welche Schiller und mit ihm sehr viele der größten deutschen Männer den Verhältnissen gebracht haben, bringen mußten, wenn sie sich halten wollten. Wir haben bei so vielen deutschen Größen ersten Ranges die traurige Erscheinung, wie dieselben in ihrem naturgemäßen Fortgang gehemmt, wie sie abgelenkt wurden von dem Ziele, welches sie von Haus aus erfaßt hatten, wie sie Opfer gebracht haben, um wenigstens einen Theil ihres Wesens zu retten. Jene in ihrer Art großartige Unbeugsamkeit" W's. ist aus diesem Grunde für uns eine seiner glänzendsten Eigenschaften, er bietet uns das höchst seltene Beispiel unbeugsamer Consequenz. Was endlich die Technik W's. betrifft, welche eine Folge seiner Starrheit der Geschichte gegenüber sein soll, so ist diese Folgerung bei den Haaren herbeigezogen, und enthält eine Vermengung von Theorie und Praxis. Der falsche Schluß ist dieser: Weil W. in seiner (späteren) Theorie Ungerechtigkeiten gegen die Geschichte sich hat zu Schulden kommen lassen, so folgt daraus, daß er auch in seiner (früheren) Praxis, die sich doch ganz naturgemäß aus dem Ueberkommenen entwickelt hat, zu weit gegangen sein muß. Weil dort ein gewisser Radicalismus herrscht, wird ihm hier die Berechtigung zu einem Fortschritt abgesprochen, wird dieser Fortschritt in gar nicht treffender Weise mit den Anfängen der Schiller'schen Naturpoesie verglichen. Allerdings ist W., wie auch ich zugestanden habe, in seiner Theorie zu weit gegangen; folgt aber daraus, daß deshalb auch seine davon ganz unabhängige Praxis, in die er doch alle brauchbaren Elemente der Vergangenheit aufgenommen hat, unzulässig ist? Das Geltenlassen einer solchen Behauptung würde die Zulässigkeit jeder Erweiterung in Zweifel ziehen, jeden Fortschritt unmöglich machen. Die Wagner'schen Reformen auf praktischem Gebiet sind getrennt von der Theorie zu betrachten, weil dieselben in seinen früheren Werken ganz unabhängig von derselben sind, und die Verbindung, in die unser Vf. beide Seiten zum Zweck der Beurtheilung der Technik der Wagner'schen Kunstwerke macht, muß darum eine durchaus unstatthafte genannt werde.

Der Hr. Vf. geht jetzt nach der Erörterung dieser allgemeinen Fragen auf das Speciellere ein und erblickt den Grundirrthum des ganzen Systems in Theorie und Praxis zunächst hauptsächlich darin, daß W. die Musik als Mittel des Ausdrucks betrachtet, daß er in der absoluten Musik die verwerfliche Richtung sieht, welche dieses Mittel zum Zweck macht. — Es ist hierauf zu erwidern, daß, so wenig allen Denen, welche Ausdeutungen der Werke der Instrumentalmusik versucht haben, eingefallen ist, die Musik „für ein bloßes Surrogat der Wortsprache" zu halten, — unser Vf. bringt in der That dieß Mißverständniß mit dem folgenden in Verbindung — eben so wenig W. daran gedacht hat, in der Musik ein bloßes Mittel zu sehen. Bisher aber strebte jede Kunst nach möglichst absoluter Geltung, sie suchte das Wesen jeder anderen in sich aufzunehmen und allein die Wirkungen zu erreichen, die nur allen Künsten zusammen möglich sind. Das Neue des Wagner'schen Standpunktes besteht im Gegensatz hierzu darin, daß jede Kunst auf das ihr von der Natur gesteckte Maaß zurückgeführt wird, besteht in der ge-

nauen Erkenntniß desjenigen, was jede Kunst mit den ihr gegebenen Mitteln zu leisten vermag. So wird auch die Tonkunst beschränkt auf das Gebiet, was derselben eigenthümlich zugehört. Hierin ist sie selbstständig, und W. denkt nicht daran, diese Rechte der Tonkunst zu schmälern. Er gebraucht bekanntlich in Bezug auf Poesie und Musik das Bild von Mann und Weib. Von dem Verhältniß eines Mittels zum Zweck ist nirgends die Rede; unser Vf. schlägt sich auch hier ganz allein mit einem selbstgeschaffenen Mißverständniß herum, und wenn er daher behauptet, die Musik habe ihre eigene, unübersetzbare Sprache, so ist das ein Satz, den in dem Sinne, in welchem er denselben ausspricht, im Ernst Niemand bestritten hat. Die reine Instrumentalmusik hatte, dieß ist das Wesentliche, als Sonderkunst ihre große Berechtigung und die Anerkennung der selbstständigen Bedeutung derselben auf dieser Stufe der Entwickelung, die Anerkennung derselben als historischer Erscheinung, verträgt sich vollkommen mit dem Wagner'schen Standpunkt. Jetzt aber hat die reine Instrumentalmusik diesen Weg durchlaufen, sie hat sich der Poesie in einem Grade genähert, daß sie nur in der innigeren Verbindung mit derselben eine Zukunft besitzt. Ihre absolute Geltung geht auf diese Weise allerdings verloren, aber zum Mittel herabgesetzt erscheint sie dadurch keineswegs. Mit größter Entschiedenheit hat der Gang der Geschichte auf diesen Punkt hingedrängt; Wagner's That ist, diese Aufgabe erkannt, den Strom der Entwickelung in diese neue Bahn geleitet zu haben. Hiernach hat die Tonkunst in beschränkterer Sphäre ganz noch die bisherige Stellung; in umfassenderen Zusammenhange jedoch findet sie die Erlösung aus der bisherigen Verzauberung, in der sie eine Sprache suchte, die sie immer nicht zufinden vermochte, in der Poesie. Unser Vf. aber muß consequenter Weise dieß Alles mißverstehen, weil ihm die letzte Epoche des Beethoven'schen Schaffens ein Räthsel geblieben ist. So fehlt ihm der Schlüssel zum Verständniß der Folgerungen, und er läßt sich verleiten, Ansichten zur Widerlegung W's. aufzustellen, auf deren Beseitigung der Gang der Kunst schon seit 40 Jahren hingearbeitet hat.

Die Verbindung, in die der Hr. Vf. die verschiedenen Erörterungen bringt, sind sehr willkührlicher Natur. Im 5ten Artikel (Bd. 39, Nr. 11) führt ihn die von ihm behauptete Selbstständigkeit der musikalischen Sprache zu der Betrachtung des musikalisch-technischen Theiles in den Wagner'schen Kunstwerken. Er bemerkt, die musikalische Sprache habe auch ihre Grammatik, und nimmt in Folge dieser Wendung Gelegenheit, diese Seite näher in's Auge zu fassen. Auch hier wird die Vergangenheit, werden die Errungenschaften der bisherigen Kunstentfaltung als ein Festes, Unumstößliches, als der Maaßstab betrachtet, an dem jede Neuerung zu messen. Die Vorwürfe, welche der Vf. gegen W's. Technik ausspricht, reduciren sich in der Hauptsache auf diesen Irrthum. Die musikalische Technik aber ist keine absolute, ein für alle Mal festgestellte, im Gegentheil gerade sie zeigt im Laufe der Geschichte die gewaltigsten Umbildungen, so daß jede neue Erscheinung auch nach dieser Seite hin reformatorisch auftritt. Wir haben in dieser Beziehung feste, von der Natur gegebene, unwandelbare Gesetze, auf dieser Grundlage aber die stete Beweglichkeit des Lebens. Es ist der Unterschied des Gesetzes und der Regel, wie L. Köhler sehr treffend vor kurzem brieflich sich ausdrückte, welchen unser Vf. übersieht. Jenes ist das von der Natur gegebene Unwandelbare, diese das Resultat eines besonderen Kunststyles. Sollen demnach derartige Untersuchungen wirklich fruchtbringend sein, so ist dieß Verhältniß vor allen Dingen festzustellen. Nachher kann man fragen, ob der von einem Einzelnen gethane Schritt der richtige ist, man kann erörtern, ob der Reformator überall schon seinem Princip genügt, ob er überall schon den einzig entsprechenden, höchsten Ausdruck gefunden hat, ob jede Note feststeht. So wenig nun W. dieß Letztere von sich behaupten, so sehr er hier der individuellen Freiheit Raum geben wird, eben so sehr ist in Bezug auf das Erstere zu sagen, daß seine Erweiterungen ein wirklicher Fortschritt, die Neuerungen des Genies sind, die sich mit Nothwendigkeit aus seiner Richtung ergeben. Abgesehen hiervon, so beweist schon die Wirkung die Berechtigung des Wagner'schen Kunststyles. Es ist gleichgültig, auf welchem Wege Jemand eine solche Wirkung erreicht, wenn sie als die entsprechende anerkannt werden muß, denn bekanntlich ist die Kunst nicht der Regeln wegen da, sondern das Umgekehrte der Fall.

Im 6ten und 7ten Artikel (Nr. 12 und 13) kommt der Hr. Vf. auf die eigenthümliche Natur des sprachlichen und musikalischen Ausdruckes zu sprechen. Er verlangt, daß dieselben gleichmäßig berücksichtigt, daß zwischen beiden Sprachen ein Vergleich zu Stande gebracht werde, bei dem jede einzelne, obgleich sie Manches aufgeben muß, doch bestehen könne. Beide, sagt er, vermögen die Empfindung darzustellen, die Wortsprache aber ist reicher, sie gebietet über Vorstellungen, die sie schließlich bis zu Ideen zu erheben weiß. Bis in die Region des Gedankens vermag ihr die Musik nicht zu folgen. Die Musik giebt nur die Empfindung, das Drama muß uns in eine Welt bestimmter, thatsächlicher Voraussetzungen, Vorstellungen, selbst gewisser Ideen einführen. Interessant sei es nun, in der Kunstgeschichte zu verfolgen, in welches Ver-

hältniß man beide widerstreitende Seiten brachte. Dieß führt zu einer Besprechung der verschiedenen Ausdrucksweisen, des Dialogs, sowie des Recitativs in der italienischen und französischen Oper, des Melodrams, des Ensembles. Schließlich gelangt unser Vf. dahin, diese Ausdrucksweisen und Formen W. gegenüber gerechtfertigt zu finden; W., sagt er, habe wohl die der Natur seiner Stoffe entsprechende, aber durchaus nicht die absolute Form der Oper gefunden; eine solche gebe es überhaupt nicht; zwei selbstständige Ausdrucksweisen, die in ihren Extremen jede Vermittlung unmöglich machen, müßten sich in der Oper vertragen. Der Hr. Vf. wird auf diese Weise zum Vertheidiger des Dialogs in der Oper. — Wir sehen in dieser Erörterung einen großen Reichthum ästhetischer Probleme, deren ausführliche Besprechung jedoch über die hier gesteckten Schranken hinausführen müßte. Hier sei deshalb nur Folgendes bemerkt: Es soll gar nicht geläugnet werden, daß jene Ausdrucksweisen, z. B. der Dialog in der Oper, ihr wohlbegründetes, geschichtliches Recht besitzen. Die Alten aber waren darin weit gewissenhafter und schieden sorgfältiger das, was einer musikalischen Behandlung fähig war, so wie das, was in Folge seiner unmusikalischen Beschaffenheit dem Dialog anheimfallen mußte. Es ist das Peinlichste, einen Inhalt, der seiner Natur nach der musikalischen Behandlung widerstrebt, musikalisch behandelt zu sehen. Die Beseitigung des Dialogs, die Aufnahme des Recitativs, der durch W. bewirkte Fortschritt sind daher zunächst nur eine formelle Consequenz, und vermögen *allein* das vorhandene Mißverhältniß allerdings zwar weniger fühlbar zu machen, in der That aber nicht völlig zu beseitigen. Aber es ist dieß in der That auch nur die *eine* Seite der Sache, die andere, in der erst die wahre Lösung enthalten ist, wird von unserem Vf. gar nicht erwähnt. Sie liegt darin, daß W. von Haus aus Stoffe verlangt, welche wirklich den vorhandenen künstlerischen Ausdrucksmitteln entsprechen, daß er sein Kunstwerk der Zukunft an Bedingungen knüpft, die von den gegenwärtigen ihrer innersten Natur nach verschiedene Stoffe zur Folge haben. Unser Vf. hat das vorhandene Mißverhältniß richtig erkannt, aber er geräth auf einen Abweg, indem er den jetzt erwähnten, alles entscheidenden Umstand außer Augen läßt. Findet er nun, daß jenes Mißverhältniß in den Wagner'schen Opern noch nicht völlig zur Ausgleichung gekommen ist, so ist ganz im Allgemeinen darauf zu erwidern, daß diese Letzteren noch nicht das Kunstwerk der Zukunft sind, daß dieselben mit Hindernissen zu kämpfen haben, deren Ursache in der gegenwärtig herrschenden Weltanschauung zu suchen ist. Abgesehen hiervon jedoch ist die Richtigkeit seiner Ausstellungen z. B. gegen den „hausväterlichen Edelmuth" des Landgrafen im Tannhäuser sehr in Zweifel zu ziehen und eine vorurtheilsfreiere Betrachtung würde jedenfalls die Einsicht zum Resultat haben, wie in den Wagner'schen Opern das vorhandene Mißverhältniß in einem Grade zur Ausgleichung gekommen ist, für den wir kein zweites Beispiel in der Geschichte bis jetzt besitzen. — Das Gesagte enthält meiner Ansicht nach den Hauptpunkt, auf den eine Widerlegung der Sätze unseres Vf's. zu basiren. Auf eine ausführlichere Entwickelung kann, wie schon bemerkt, hier nicht eingegangen werden. Beiläufig allein sei nur noch erwähnt, daß, wenn unser Vf. behauptet, die Kunst *könne* nie volle Wirklichkeit geben, und darum den Wechsel von Dialog und Musik gerechtfertigt findet, dieß ein Grundsatz von so vager Beschaffenheit ist, daß sich aus demselben Alles und Jedes, auch das Verkehrteste würde rechtfertigen lassen.

Was nun im weiten Verlauf (Artikel 8, Nr. 19) zur Erörterung gelangt, ist zum Theil schon in dem Eingange meiner Besprechung erwähnt worden. Auf die dort befindliche Episode aber, in der auf angebliche Schüler und Nachfolger W's. eingegangen wird, Rücksicht zu nehmen, ist hier nicht der Ort. Nur so viel sei bemerkt, daß diese Schule in der von unserem Vf. bezeichneten Weise in Wahrheit gar nicht existirt.

In dem Schlußartikel (A. 9, Nr. 19) knüpft unser Vf. an das in seiner Einleitung Gesagte wieder an und sucht die Herbheit des im Verlauf seiner Darstellung erhobenen Widerspruches durch die wiederholte Anerkennung der Totalerscheinung W's. zu mildern. Wenn er dabei sagt, daß er eine Widerlegung des Systems nicht beabsichtigt habe, da dasselbe in Folge seiner Schroffheit nur die gewinnen würde, die in Folge ihrer ganzen Richtung demselben anhängen *müßten*, so bedarf ein solcher Ausspruch nach alle dem, was in diesem Abschnitt vorgebracht wurde, keiner weiteren Berichtigung.

Ich wiederhole schließlich, was ich schon im Eingange gesagt habe: Wir sehen, wie fast Alles, was der Hr. Vf. entgegengestellt hat, auf einem durchgreifenden Mißverständniß, auf dem Umstand beruht, daß sein in Wahrheit überwundener Standpunkt nicht die Fähigkeit besitzt, die Bestrebungen der Gegenwart überhaupt rein und ungetrübt aufzufassen; ihm wird auf diesem Standpunkt das schönste Bild der Neuzeit zur Carricatur. Innerhalb seiner Sphäre jedoch ist unser Vf. einer der tüchtigsten, geistvollsten Vertreter, und ich mache ihm das Zugeständniß, daß seine Ansichten für den nicht ausreichend Vertrauten, Schwankenden, überhaupt für den, in welchem das Neue nicht unmittelbar lebendig, keineswegs bedeutungslos erscheinen,

während sie für uns in der That längst beseitigt und abgethan sind. Auch das sei wiederholt, daß meine Erwiderung nicht mit der Prätention auftritt, jede Frage zu vollem Abschluß gebracht, bis zur Spitze der Entscheidung verfolgt zu haben. Zweck derselben war, einer gefährlich scheinenden Opposition gegenüber die Möglichkeit der Wiederlegung darzuthun. Es ist dieß zugleich nach dieser Seite hin ein Beweis für die Wahrheit unseres in diesem Abschnitt näher entwickelten Standpunktes.

Nachschrift. Wie ich schon im Eingange erklärte, war es der Bestimmung des Obigen nicht entsprechend, darin ausführlich und Schritt vor Schritt dem Hrn. Verf. zu folgen. Es würde dies ein ziemlich weitschichtiges Unternehmen gewesen sein, und dazu mindestens derselbe Raum gehört haben, den jene Artikel, auf die sich meine Erwiderung bezieht, einnehmen. Hier habe ich dies Bruchstück mitgetheilt, weil eine Entgegnung nothwendig war. Interessant würde es nun sein, wenn die gegebenen Anregungen von Anderen weiter verfolgt würden, wenn Andere sich veranlaßt sehen sollten, einzelne Sätze herauszugreifen und besonders zu erörtern.

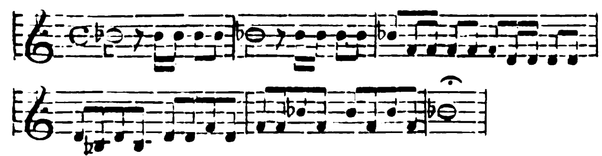
F. B.

Die Manie des Dirigirens.

(Schluß.)

Einige concrete Fälle, die wir aus eigener Beobachtung kennen, mögen das Gesagte erläutern. Eine der eminentesten Leistungen des Leipziger Gewandhausorchesters ist der Vortrag der Beethoven'schen Ouvertüre zu Leonore, Nr. 3, C-Dur. Die Aufführung dieser Ouvertüre hatte Mendelssohn zu einer Vollendung ausgearbeitet, welche von keinem Orchester übertroffen werden kann. Seine Auffassung hat sich unter den folgenden Dirigenten, sowie im Orchester traditionell lebendig erhalten. Als nun im vorigen Jahre Gade wiederholt aus Dänemark als Dirigent der Gewandhausconcerte berufen war, erlebten wir folgende Scene in einer Probe.

Als das bekannte Trompetensolo in B-Dur eintritt:



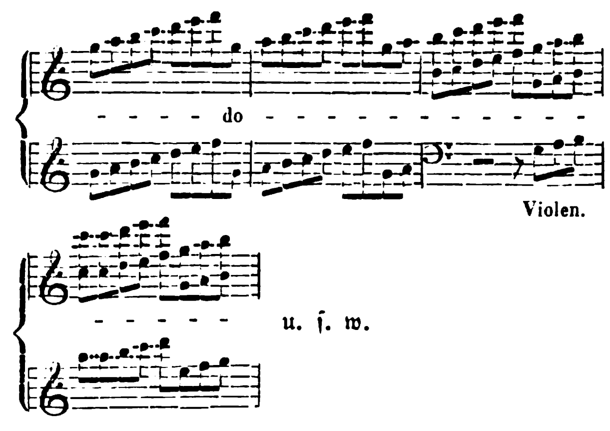
rundete der erste Trompeter den ganzen Gedanken mit vollkommen berechtigter Freiheit, so ab, wie Mendelssohn diese Stelle aufgefaßt hatte; wenn man es durch Tacteintheilung wiedergeben wollte, ungefähr, aber natürlich nur sehr annähernd, so:



Gade versuchte hierbei zu dirigiren, natürlich ohne Erfolg. Er verlangt die Stelle noch einmal, Hr. Burkhardt bläst sie mit Virtuosität gerade ebenso. Jetzt kam es zu einer höchst ergötzlichen Discussion, zwischen dem Anhänger des strengen Tactes und dem Anhänger der Phrase, in welcher letzterer — nämlich das Orchestermitglied gegenüber dem Director — sein Recht so entschieden behauptete, daß Gade, ein einsichtsvoller und gewandter Dirigent, vor der Mendelssohn'schen Auffassung, wie sie der erste Trompeter vollendet wiedergab, — die Waffen streckte, und das Dirigiren bei dieser Stelle unterließ.

Man wird uns hier einwenden, das sei ein einzelner Fall, und zwar bei einem Solo, in welchem man jedem Instrument ganz natürlich Freiheit geben müsse. — Betrachten wir also mehr Fälle, zunächst ein Unisono mehrerer Instrumente. Wir finden in derselben Leonoren-Ouvertüre sogleich ein Beispiel dafür, in dem großartigen Eintritt des Presto in C-Dur, welches zuerst von den ersten Violinen ausgeführt, und sodann von dem übrigen Streichquartett im Unisono aufgenommen wird:





Wird zu dieser cadenzartigen Phrase der ersten Violinen, bis zum Eintritt der übrigen Stimmen ein Dirigent den Tact schlagen wollen? Wenn er es thut, so kehren sich die ersten Violinen gewiß nicht daran, sondern folgen ihrem Concertmeister, indem sie die ganzen ersten 8 Tacte ohne Tacteinschnitte in einem Zuge phrasiren. Es genügt, daß der Dirigent die Eintritte den übrigen Stimmen des Streichquartettes einfach markirt — ein ausgedehnteres Tactiren ist hier völlig nutzlos.

Wir gehen weiter, zum mehrstimmigen Satz. Wir erinnern an die Trompeten-Fanfare in D-Dur, welche die Abfarth in Mendelssohn's Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" charakterisirt. Sie erscheint, in strenger Tacteintheilung, folgendermaßen:



Bei dieser Stelle legte Mendelssohn den Tactstock weg, und ließ den Stimmen, sogar dem Einsatz der Pauke des trefflichen Pfund, freie Gewähr, bis zu dem Fortissimo, wo das volle Orchester eintritt. Durch diese Freiheit kam eine Abrundung und ein Schwung in diese, an sich sehr einfache Phrase, welcher durch ein peinliches Dirigiren nie erreicht werden konnte. Im Gegentheil kann durch ein pedantisches Tactbacken diese ganze Phrase zu einem ordinären Trompetenstückchen augenblicklich heruntergerissen werden.

Dies ist ein Fall für hundert. Wir haben ein Beispiel aus der Mendelssohn'schen Musik gewählt, weil bei dieser solche Fälle im Ganzen selten sind. Bei Beethoven sind sie aber überaus häufig, und treten im vollen Orchester überhaupt um so mehr zu Tage, je polyphoner die Schreibart geworden ist. Die Nachbeethoven'sche Zeit, in Schumann, Berlioz und Wagner repräsentirt, verlangt folglich die größte Freiheit des Dirigirens, wie des Vortrags, und kann unter den Händen eines mechanisch tactirenden Dirigenten und eines mechanisch spielenden Orchesters nie zur Geltung kommen — ein wesentlicher Grund, warum an vielen Orten diese Compositionen weder ausreichend ausgeführt, noch genügend verstanden werden können.

Man wird uns hier vielleicht entgegnen, daß Berlioz, der einer der größten jetzt lebenden Dirigenten ist, dieses Princip bei der Aufführung seiner eigenen Werke nicht befolgte, indem er ein ziemlich strenger, jeden guten Tacttheil scharf markirender, und dem Orchester dadurch nur wenig Freiheit gestattender Dirigent sei.

Zunächst müssen wir hier einschalten, daß Berlioz in dem Sinne rein mechanisch geschulter Orchester kein strenger, sondern ein sehr freier Dirigent ist. Wir erfuhren das von jenem, schon oben erwähnten Orchester-Mechaniker, welcher geradezu behauptete, „Berlioz könne nicht einmal seine „eigenen Werke dirigiren!" — Dieser Hr. Kapellmeister belehrte mich in einer Probe zu Berlioz „Faust", und belegte seine Behauptung durch folgendes schlagende Beispiel: „Sehen Sie nur, wie er den $\frac{6}{8}$ Tact tactirt! Er giebt nur zwei Schläge auf das erste und vierte Achtel. Und jeder gute Dirigent muß doch im $\frac{6}{8}$ Tact das erste, dritte, vierte und sechste Achtel markiren — sonst hat er das Orchester nicht in seiner Hand!" — Desselben Meisters würdige Orchestermitglieder bestätigten, daß sie mit Berlioz nicht spielen könnten — „denn er dirigire viel zu sehr Oben hinaus!" — Nachdem aber die Proben vorüber waren, gestanden sie allerdings ein: „Er dirigire zwar ganz anders, als sie es von ihrem Kapellmeister gewohnt seien — wenn man sich aber an Berlioz gewöhnt habe, ließe es sich doch sehr sicher mit ihm spielen! —

Im Grunde ergeht es Berlioz hier beim Dirigiren ebenso, wie es ihm mit seinen Werken überhaupt ergangen ist. Er hat niemals vollkommen freie Hand gehabt, er war stets gehemmt und gebunden, war tausend Vorurtheilen, Traditionen, intellectuellen und materiellen Hindernissen oft machtlos unterworfen.

Berlioz leistet aber trotzdem als Dirigent, was noch Keiner vor ihm geleistet hat. Er hat die Orchester des ganzen gebildeten Europa der Reihe nach dirigirt, ist nur mit seinem Tactstock und Partituren gereist, und hat, trotzdem, daß er fast allenthalben nur Widerstreben oder Mißverstehen seiner Intentionen fand, dennoch wahrhafte Siege über die Orchester errungen, deren Einige ihm mit Enthusiasmus für immer ergeben blieben. Was es heißt, ein vollkommen fremdes, an andere Werke, an andere Manier, ja sogar an eine andere Sprache gewöhntes Orchester dahin zu bringen, kann nur der beurtheilen, welcher einmal in ähnlichem Falle war.

Berlioz hat allein in Deutschland über ein Viertelhundert verschiedener Orchester unter seiner Leitung gehabt. Er konnte unmöglich jedes Orchester nach der, bei demselben üblichen Manier dirigiren. Er mußte daher eine Directionsweise annehmen, welche jedem Orchester, von nur einiger Intelligenz, auch ohne große Gewandheit, Sicherheit und Freiheit, zugänglich und angemessen war. Er mußte bei der Schwierigkeit seiner Werke, sowohl nach harmonischer als rhythmischer Seite, sich vor allen Dingen der Festigkeit des Orchesters versichern — und weiter konnte er es nirgends bringen. Denn sobald das Orchester nur einigermaßen fest und sicher war, mußte er seine Werke aufführen und weiter reisen, um anderwärts von Neuem zu beginnen.

Hätte Berlioz während seines 25jährigen Wirkens ein und dasselbe große Orchester unter seiner Hand gehabt — es wäre das erste Orchester der Welt geworden! Und man würde erfahren haben, wie ganz anders dieses Orchester von ihm dirigirt würde; mit wie wenig Aufwand äußerer, mechanischer Mittel, und mit welcher Freiheit und großartigen Declamation.

Liszt war es zuerst, welcher die, im Princip von ihm als einzig richtig erkannte Art des Dirigirens consequent durchführte, und dabei natürlich bei fremden Orchestern auf Mißverständnisse, auf Widerstand und Hindernisse aller Art stoßen mußte, ohne sich dadurch irre machen zu lassen. Das Weimarer Orchester aber folgte seinen Intentionen, und ist dadurch zu einer Vortrefflichkeit des Vortrages herangebildet worden, welche bei den wenigen disponiblen Kräften dieses kleinen Orchesters überraschen muß, und den besten thatsächlichen Beweis für die Wichtigkeit der Methode darlegt, wie sie Liszt durchführt.

Daß Beethoven die Behandlung seiner späteren großen Werke von Seiten der Dirigenten nach dem Gedankengange und nicht nach der Tacteintheilung ausdrücklich wünschte, davon finden sich in seinen Partituren mehrere Beispiele, unter denen wir das bekannteste und zugleich merkwürdigste herausheben wollen. Jeder Musiker weiß, daß in der Partitur des zweiten Satzes der 9ten Symphonie, in der Durchführung des Scherzo, sich die Ueberschriften finden: „Ritmo di tre battute" und „Ritmo di quattro battute". Wozu sind diese Ueberschriften da? Etwa, damit der Leser der Partitur den drei- und viertactigen Rhythmus sieht? Wenn er diese rhythmischen Behandlungen nicht auch ohne die Ueberschrift herausfindet, dann mag er das Partituren-Lesen überhaupt bleiben lassen! — Beethoven hat diese Bezeichnung offenbar in der Absicht gewählt, damit der Dirigent sich darnach richten soll. Wir nennen dieses Beispiel deshalb das merkwürdigste, weil wir, trotzdem daß Beethoven's Absicht hier klar und deutlich ausgesprochen ist, noch außer Liszt keinen Dirigenten gesehen haben, welcher durch sein Tactiren bewiesen hätte, daß er Beethoven's Absicht verstand. Der „Ritmo di tre battute"



soll offenbar vom Dirigenten so tactirt werden, wie ein $\frac{9}{4}$ Tact, so daß je 3 und 3 Tacte, welche zu einem rhythmischen Gedanken gehören, auch durch den Dirigenten als zusammengehörig bezeichnet werden. — Ebenso soll der, noch complicirtere, und gleich beim Eintritt polyphon gehaltene „Ritmo di quattro battute" (wir führen blos das Streichquartett an)



nach den angedeuteten Doppeltheilstrichen, also wie ein $\frac{12}{4}$ Tact vom Dirigenten behandelt werden, wenn die *Beethoven*'sche Bezeichnung, sowie der musikalische Gedanke, zur richtigen Geltung gelangen sollen.

Aehnliche Beispiele finden wir in *Berlioz*' Partituren sehr häufig. Wir erinnern z B. an den Mittelsatz im Sylphenchor des Faust, (Fis-Moll) in welchem je drei Tacte des Allegro ($\frac{6}{8}$) von *Berlioz* in drei Schlägen so zusammengefaßt und dirigirt werden, als bildeten sie *einen* zusammengehörigen $\frac{3}{2}$ Tact mit Triolen, weil nach dem *musikalischen Gedanken* — eine Fortführung des vorangehenden Andante in $\frac{3}{4}$ Tact (D-Dur) — stets drei Tacte des $\frac{6}{8}$ Allegro verbunden sind.

Erinnern wir noch schließlich, ohne die Beispiele hier unnöthig zu vermehren, an einen Ausspruch R. *Wagner*'s, in seiner *Mittheilung an die Dirigenten* „über die Aufführung des Tannhäuser". Er bezieht sich zwar hier zunächst auf die Sänger, doch bleibt das Princip immer dasselbe, und wird von ihm in der speciellen Besprechung des freien Vortrages der Tannhäuser-Ouvertüre, auch auf die Instrumentalmusik angewendet.

„Da ich mich durchgängig bemühte, in den recitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmisch genau meiner Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, *zunächst* diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Tacte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaaße auszuführen. Bin ich nun so glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweise von den Sängern als richtig empfunden zu sehen, und ist diese sonach mit Bestimmtheit von ihnen aufgenommen worden, so bringe ich dann endlich *auf fast gänzliches Aufgeben der Strenge des eigentlichen musikalischen Tactes*, der bis dahin nur ein mechanisches *Hülfsmittel zur Verständigung zwischen Componist und Sänger war*, mit dem vollkommenen Erreichen dieser Verständigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner lästig gewordenes Werkzeug bei Seite zu werfen ist." — —

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen, so läßt sich im Allgemeinen — ohne für den einzelnen Fall eine maaßgebende Regel aufstellen zu können, da die Intelligenz des Dirigenten eben *über* der Regel stehen muß, ohne sich jedoch in das Regellose zu verlieren — Folgendes, durch Erfahrung und Beispiele thatsächlich Festgestellte aussprechen:

Je *polyphoner* und *polyrhythmischer* die Compositionen sind, desto mehr muß der Dirigent auf *declamatorische Accentuation* der einzelnen Stimmen, und auf *periodischen Vortrag* in den ganzen Orchestermassen dringen. Das Abrunden der Perioden, und das Phrasiren zusammenhängender musikalischer Gedanken ist das höhere Element des Vortrages, welches den äußeren Hülfsmitteln, der mechanischen Eintheilung und groben Versinnlichung durch das Werkzeug des Tactes, niemals geopfert werden darf!

Hoplit.

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Zwei Größen von ganz verschiedener Art, die an unserem künstlerischen Horizont erschienen, sind Hector Berlioz und Therese Milanollo. Der Erstere führte hier im August mehrere seiner Werke auf, „Harald", „die Verdammniß des Faust" u. A. Sympathien gewannen sich diese Sachen bei dem gebildeten Theil der Musiker und des Publikums. Die Masse hat ihn nicht verstanden, und unsere Terroristen oder Zöpfe haben ihn sogar in die Acht erklärt. Seine beiden Concerte wurden daher nur spärlich besucht. Innig gefreut hat es mich daher, daß Berlioz bei Ihnen in Leipzig Anerkennung gefunden. Die Milanollo gab drei Concerte bei gedrängt vollen Häusern. Ueber das Spiel dieser jungen Muse noch berichten zu wollen, wäre in der That Luxus. Doch sei von einer gerechten Indignation hier die Rede, die Jeden erfüllen muß, der die Kunst von einem idealen Gesichtspunkt erfaßt, indem der Geldwucher Papa Milanollo's das göttliche Talent seiner Tochter gleichsam von Jahrmarkt zu Jahrmarkt treibt, und da ohne Rast aufspielen läßt, so lange noch die Nerven zusammenhalten. Wo ist es da möglich die poetische Begeisterung zu behalten, die ihr zum Attribut beigegeben ward? Deshalb fand ich, daß ihr Spiel bedeutend in Erschlaffung gerathen, und sie selbst sehr übel aussieht. Ich fürchte sehr, der Blüthenstaub ihres Genius wird sich nach und nach in Frankfurter Rechenscheine, in englische Guineen und russische Silberrubel verwandeln.

Ueber unser Virtuosenthum in loco ist entweder sehr viel oder sehr wenig zu sagen. Sehr viel, wollte ich alles zergliedern, und sehr wenig, wenn ich diesen Gegenstand generell behandle. Wie viele hundert Clavierlehrer und Lehrerinnen wir in unsern Mauern besitzen, weiß ich nicht, aber so viel ist gewiß, daß dieser Unterricht größtentheils in bösen Händen ist, und deshalb auch der Nachtheil für die Geschmacksbildung und Richtung der Jugend nicht ausbleibt. Was zum Haken werden will, krümmt sich bei Zeit, aus Zweigen werden Aeste, aus diesen Stämme, und so habe

ich, zur Quelle des Unterrichtgebens zurückkehrend, ein Publikum bezeichnet, das keine Vestalin und keine Euryanthe besuchen mag.

Unter den Pädagogen des Clavierspiels, die es ehrlich meinen mit ihrer Kunst und die auch praktisch weiter streben, aber nicht im Stande sein werden gegen den reißenden Strom der vorherrschenden Ignoranz zu steuern, zeichnen sich besonders die Hrn. Schoch, Eduard Rosenhain, Lutz, Schröter, Silcher, Hecht (Sohn) Schlösser, Henkel und Ehmant aus. Sie erfüllen den Ruf des Lehrens in Wort und Beispiel. Unter diesen Künstlern, in der Oeffentlichkeit wohl bekannt, glauben wir dem jungen Mann Eduard Hecht auch als Componist ein günstiges Prognostikon stellen zu können. Einen gebildeten Zuwachs unseres Lehrer- und Virtuosenthums besitzen wir in Hrn. August Buhl. Er spielte kürzlich in dem alljährlichen Concert unseres Bratschisten Posch das Hummel'sche Quintett, einige schwierige Salon-Pièccen, und zeichnet sich überhaupt durch das Wesen der Kunst aus, obgleich er nicht minder ihren Mechanismus bemeistert. Bewährte Männer des Unterrichts, die nur was man sagt nicht mehr prakticiren, sind Suppus, Neeb, Quilling, Herour, Hoffmann, Hom, Horr, Friebel. Unter den Damen ist Mad. Hochstadt (geborene Wendelstädt) als hervortretend zu bezeichnen. Frl. Arnold, eine Mitstütze unsers Theaterorchesters, giebt einen guten Harfenunterricht. Die Gesanges-Pädagogik ist hauptsächlich vertreten durch die HH. Anschütz, Messer, Rühl, Bischoff, Hecht (Vater), und die Damen Gleichauf und Buber.

Von den concertirenden Solo-Geigern stehen H. Wolff und Eliason oben an. Wolff hat sich durch seinen Quartettzirkel, Eliason durch seine jährlichen Concerte eine Stellung gegründet. Auf den Ersten kommen wir zurück. Die Concerte Eliason's zeichnen sich sowohl durch Qualität wie durch Quantität vor allen aus. In den letzten vom 8ten December kamen vor: Franz Schubert's Octett und ein Rondo für Sopran mit obligater Violine aus Mozart's „il re pastore" von Fr. Hoffmann und dem Concertgeber vorgetragen. Große Soli von Aloys Schmitt und Eliason, und ein interessanter Lieder-Cyclus. Am 29sten December gab Hr. Adolph Schlösser sein jährliches Concert, worin er ein neues gutgearbeitetes Quartett für Piano, Violine, Bratsche und Cello von seiner Composition und mehrere geschmackvolle Salonpièccen zur Aufführung brachte. Auch wurde darin das Duo concertante für zwei Flügel von Moscheles achthändig vorgetragen. Von unsern Orchestermitgliedern zeichnen sich als Virtuosen der Clarinettist Mehner und der Flötist Zizold besonders aus. Außer diesem Kreise ist Hr. Mohr ein vortrefflicher Flötist, der auch sein Concert von Rhode mit Fertigkeit und Verständniß zu geigen versteht. Das concertirende Cello wird durch die HH. Becker und Siedentopf vertreten. Unterricht in der Harmonie geben unser würdiger und so vielseitig gelehrter Altmeister Xaver Schnyder von Wartensee, der Nestor deutscher Theoretiker; Aloys Schmitt, Ferdinand Keßler, Hauff, Bischoff (der erste Mozartzögling und Preisgewinner) und in neuer Zeit auch Hr. Ehmant. Wilhelm Speyer scheint sich (auf seinen Lorbeeren ruhend) von der musikalischen Oeffentlichkeit zurückgezogen und Gollmick ausschließlich der Literatur gewidmet zu haben. Hrn. Professor Schindler kenne ich blos in der Eigenschaft eines Generalcensors und Oberrichters in Sachen europäisch-musikalischer Ordnung und Sitte.

Unsere Männergesangvereine fahren fort ihre Früchte zur Herzensfreude des hiesigen Publikums rechts und links auszustreuen. Heinrich Neeb ist Director verschiedener Vereine, von denen die alte Liedertafel den ersten Rang einnimmt. Der Liederkranz hat vor kurzem sein 25jähriges Jubiläum gefeiert und dann unter Gellert einen tüchtigen Aufschwung gewonnen. Einen eigenen kleinen Staat darin (status in statu) bilden die sogenannten dreizehn, eine feinere Quintessenz aus der Masse gezogen, und es ist in der That die Reinheit und Nüancirung zu bewundern, womit dieser Zweigverein, natürlich ebenfalls unter Leitung Gellert's, vorträgt. Schöne Stimmen zeichnen sich hier aus, und es mag mir vergönnt sein, die Namen Dr. Martin, Mai, Tomschitz und Ludwig zu nennen. Falte, einer der Mitstifter des Liederkranzes, und Hecht (Vater) repräsentiren die Komik in den sogenannten g r o ß e n L i e d e r k r ä n z e n, in welchen Geselligkeit, Gesang und Humor sich die Hände reichen. Billig ist es der Mozartflügel aus der Fabrik des Hrn. Carl André zu erwähnen, da dieselben sich jetzt eines beginnenden Rufs erfreuen, und von vielen Seiten, besonders von namhaften Pianisten, gesucht werden.

Nächstens werde ich Ihnen einiges über unsere stabilen Institute, das Museum, Cäcilien-Verein, dessen Doppelgänger: den Rühl'schen Verein, u. A. mittheilen. In diesem Augenblick tauchen zwei Sängerinnen auf und wieder in verschiedenen Kreisen: eine junge Dilettantin Frl. Adelaide Valerius aus Stockholm, die ein paarmal im Museum auftrat, Oratorisches und Profanes vortrug, einen schönen klangvollen Sopran besitzt, aber noch nicht so ausgebildet ist, um sich einer strengeren Kritik entgegenstellen zu können. Dagegen gewann sich Frl. Diehl, der ein bedeutender Ruf vorausgegangen als Oratorien-Sängerin, allgemeine Anerkennung. Ihr Vortrag ist bei markvoller und umfangreicher Altstimme edel und schulgebildet. Es scheint daß sie für diese Saison

als Sängerin unserer Museen gewonnen ist. In der Oper hingegen als Fides und Romeo griff sie nicht durch und der Beifall war getheilt.

So viel, als sich in nuce über eine kleine Welt voll wichtiger und nichtiger Erscheinungen sagen läßt. Leben Sie wohl!

Am Schluß des Jahres 1853.

Erasmus.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Elftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 1sten Januar 1854. Chor und Choral von J. S. Bach; Ouvertüre zu „Iphigenia" von Gluck; der 23ste Psalm für Chor und Orchester, nach Herder's Uebersetzung von Friedrich Schneider. Zweiter Theil: Die neunte Symphonie von Beethoven. — Ueber die Ausführung in diesem Concert läßt sich mit Ausnahme der Orchesterleistungen im Allgemeinen wenig Erfreuliches berichten. Der Chor und der Choral von J. S. Bach (Bruchstücke aus einer Cantate) bot wenig Schwierigkeiten für die Sänger dar und stand bezüglich der Execution daher auch am höchsten unter den Vocalwerken, in dem Schneider'schen Psalm dagegen zeigten sich jedoch — namentlich in der Fuge — sehr merkliche Unsicherheiten und Unreinheiten in dem weiblichen Chore, so daß es wohl nur dem festen männlichen Chore und dem Orchester zu danken war, daß das Ganze nach einiger chaotischer Verwirrung wieder zu einiger Harmonie gelangte. Noch mehr traten die gerügten Mängel in den Chören der neunten Symphonie hervor. Hier konnten auch die beiden weiblichen Solisten (Frl. Hoffmann und Frau Dreyschock) die allerdings sehr großen Schwierigkeiten ihrer Partien nicht genügend überwinden, und wenig fehlte, daß sie im Verein mit dem weiblichen Chor das herbeiführten, was man gewöhnlich mit „Umwerfen" bezeichnet. Entsprechender waren die männlichen Solopartien (Hr. Schneider und Hr. Behr) und die Männerchöre. Man vermißte hier wenigstens Sicherheit und technisch genügende Ausführung nicht. Die ersten drei Sätze der Symphonie gingen bis auf Kleinigkeiten gut, nur schien uns das Tempo des Trios des Scherzo ein wenig zu schnell, auch verdarb der erste Hornist das Solo im Adagio so sehr, daß schon hierdurch ein gutes Theil der Begeisterung und Illusion schwand, welche die neunte Symphonie stets bei einem gebildeten und empfänglichen Publikum erzeugen muß.

Im zwölften Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 12ten Januar trat Hr. Concertmstr. Joseph Joachim aus Hannover auf. Es dürfte überflüssig erscheinen, wollten wir über diesen Künstler als Virtuos, dessen in diesen Blättern schon vielfach mit größter Anerkennung gedacht worden, uns in vielen Worten ergehen. Es genügt zu sagen, daß seine virtuosen Leistungen vollkommen dem großen Rufe entsprachen, dessen Joachim sich erfreut, daß aber sein Spiel durch die vorgetragenen neuen Werke ein nicht wenig erhöhtes Interesse erhielt. Das erste derselben war ein Concertstück von Hrn. Joachim's eigener Composition, das zweite eine neue Phantasie für Violine mit Orchester von R. Schumann. Hr. Joachim documentirte sich in dem Concertstück als ein talentvoller Componist, der reich an schönen Gedanken, von dem edelsten Streben beseelt ist. Bei dem immer beschränkter werdenden Repertoir für Virtuosen der Violine, die eben mehr sind als technische Künstler, ist es höchst verdienstlich, wenn auch hierin Formen angestrebt werden, welche den Forderungen der wahren, geistigen Virtuosität entsprechen. Joachim's Concertstück weicht der Form nach ganz von dem bei dergleichen Werken angenommenen Gebrauche ab — nur scheint uns hier noch die nöthige Concentration, der Höhepunkt des Ganzen zu fehlen, wiewohl das Concertstück keineswegs formlos ist. Der Componist giebt einen reichen, fast überreichen Inhalt, er nimmt oft einen großen Anlauf, vermag aber hier noch nicht das viele Schöne zu sichten und so zu ordnen, daß auch dem Hörer Alles klar wird. Trotz dieser Ausstellungen können wir das Concertstück Joachim's als einen Fortschritt begrüßen und dem Componisten das günstigste Prognosticon für seine fernere productive Thätigkeit stellen und sind der Ueberzeugung, daß er ganz besonders dazu berufen ist, auch nach dieser Seite hin den Fortschritt in der Kunst zu fördern. Ein herrliches Werk ist R. Schumann's Phantasie. Der geniale Meister giebt damit eine wirkliche Bereicherung der musikalischen Literatur und dem Spieler Gelegenheit, sich als allseitiger Künstler zu zeigen, dem Hörer, sich an wahrhaft Schönem zu erfreuen. Es giebt wenig neuere Werke dieses Genres, welche wir mit so viel Ueberzeugung von ihrem Kunstwerthe künstlerisch hochstehenden Virtuosen der Violine empfehlen möchten. — Die Gesangsvorträge waren in diesem Concerte durch Frl. Emilie v. Borcke aus Berlin vertreten: sie sang die Arie der Gräfin aus „Figaro's Hochzeit" und eine Arie aus C. Eckert's Oper „Wilhelm v. Oranien". Die Stimme der Sängerin ist nicht sehr bedeutend, im Ganzen jedoch wohlklingend und angenehm. Ihre Gesangsbildung erschien uns als eine solide: Reinheit der Intonation, gute Verbindung der Register, eine deutliche Textaussprache sind ihre hauptsächlichsten Vorzüge. Der Mezzo-Sopran der Frl. v. Borcke ist nicht sehr beweglich, eignet sich also mehr für den getragenen Gesang, und aus diesem Grunde können wir die Wahl der eben genannten Musikstücke eine glückliche nennen. Auf Ausbildung der höchsten, eigentlich nur einem wirklichen Sopran natürlichen Töne scheint Frl. v. Borcke viel Fleiß gewendet zu haben, auch gern sich in dieser hohen Lage zu bewegen. Ihrer Stimme dürfte es aber zuträglicher sein, wenn sie mehr in der mittleren Lage bliebe, die bei der Sängerin auch die wohlklingendste ist. In Bezug auf Auffassung und Wiedergabe hätten wir etwas mehr Verständniß und Schwung ge-

wünscht. Die Arie von C. Eckert steht bezüglich des Textes, wie der Musik mehr einem Kirchenstücke ähnlich, als einer Opernarie. Die Motive sind zwar keineswegs von besonderer Originalität, doch nicht unedel, geschickt verwendet und von einer nicht uninteressanten Harmonie und Instrumentirung getragen. — Die beiden Orchesterwerke: Ouvertüre „im Hochland" von Gade und die A-Moll-Symphonie von Mendelssohn wurden in sehr anerkennenswerther Weise vorgeführt.

F. G.

Gera. In den Concerten und Soiréen unsers Musikvereins, welche im vergangenen Jahre unter der Leitung des Musikdirectors Tschirch stattfanden, wurden an Orchesterwerken aufgeführt: Beethoven's D-Dur- und B-Dur-Symphonie, von Gade die in B-Dur, eine Phantasie für Orchester „Kampf und Sieg" von Ernst Tschirch, Ouvertüre zur „Heimkehr" und zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Ouvertüre zu Rossini's „Wilhelm Tell". An größern Gesangswerken mit Orchester kam zu Gehör: „Johanna Sebus" von Zelter, erstes Finale aus dem „Don Juan", Hymne von Mendelssohn, Chöre und Soli aus Haydns „Schöpfung". „Luther" von Rohr, „Die Zigeuner" von Becker, „Eine Nacht auf dem Meere" von W. Tschirch, „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn, Chöre aus Händel's „Messias" 2c. Die Soli wurden meist von einheimischen Dilettanten ausgeführt. In Mendelssohn's „Walpurgisnacht" hatten die Soli die HH. Gehle und Rudolph vom hiesigen Hoftheater übernommen. Im Theater wurden in den Zwischenacten von der fürstlichen Kapelle in Verbindung mit dem Militair- und Stadtmusikchor Ouvertüren und arangirte Sätze aus Opern 2c. in recht guter Weise ausgeführt. Die Oper läßt hingegen viel zu wünschen übrig. Bemerkenswerth ist noch ein Concert, welches der Stadtmusikus Hemman aus Jena mit seinem gut eingespielten Orchester hier gab, und in welchem wir unter Anderm Piècen aus Wagner's „Tannhäuser" und „Lohengrin" so wie den Ragozzi-Marsch von Berlioz hörten.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Jenny Lind-Goldschmidt, — so heißt es, — wird zu Ostern nach London gehen, um dort Lieder-Concerte zu geben. Ihr Gemahl componirt jetzt für sie Lieder aus Amaranth, ganz im Sinn und „Geist" dieser Dichtung und dem Geschmack des betreffenden Publikums.

Therese Milanollo hat einmal in Weimar concertirt, bei vollem Hause, doch ohne sonderlichen Beifall. Letzteres spricht jedenfalls sehr für die neugewonnene musikalische Bildung dieser Stadt.

Frl. Cruvelli wird in Paris in Meyerbeer's Hugenotten debütiren.

Der Pianist Th. Leschetitzky, ein geborner Oesterreicher, macht jetzt in Petersburg Aufsehen, sowohl bei Hofe als im Publikum.

Frau v. Bock, (Schröder-Devrient) wird vor ihrer Abreise nach Rußland (durch die Gnade des Kaisers ihr jetzt erlaubt), — noch einmal ihre berühmten Schubert'schen Lieder singen; in einem Concert Louis Ehlert's, welches derselbe im Saale der Singakademie zu Berlin veranstalten wird.

Lachner in Hamburg gab ein glänzendes Concert in der Tonhalle daselbst, worin alle ersten musikalischen Kräfte der Stadt die Ouvertüren zu Fidelio und Euryanthe aufführten. Die Wirkung war eine großartige.

Frau Denemy-Ney hat in Dresden als Linda v. Chamounix debütirt, jedoch ohne einen besonderen Erfolg.

Der Tenorist Formes ist wieder auf zehn Jahre, unter sehr glänzenden Bedingungen, dem Königl. Hoftheater zu Berlin gewonnen.

Der treffliche Sänger und Gesangslehrer Stockhauser (Sohn der bekannten musikalischen Familie dieses Namens) hat eine Einladung nach Wien bekommen.

Neue und neueinstudirte Opern. J. Benedict's Oper: „Der Alte vom Berge" ist mit glänzender Ausstattung zu München in Scene gegangen. Der Beifall war getheilt zwischen Musik und Decoration.

Flotow's neue Oper „Rübezahl" ist in Berlin mit mäßigem Beifall zur Darstellung gekommen.

Mozart's Opern „Idomeneus, König von Kreta" wird jetzt in Dresden zur Aufführung vorbereitet.

Vermischtes.

In Petersburg ist ein Sängerinnen-Krieg ausgebrochen: die eine Partei ist für Frau la Grange, die andere für eine Italienerin, Frau Medori. Die Parteien überbieten sich in Beifall, Zischen und Kabalen. „Hi Welf! — Hi Weiblingen!" ist die Parole dieses unerquicklichen Streites.

Die Schneider'sche Musikschule zu Dessau, ist nun definitiv vom Herzoge dem Sohne ihres Begründers übertragen, der sie ganz in dessen Geiste fortführen wird, wie er sie in den letzten Jahren schon selbstständig leitete.

Drei Preise für drei verschiedene Militärmärsche hat die Berliner Musikzeitung „Echo" ausgeschriebene im Betrage von 10 — 15 Ducaten. Schiedsrichter sollen sein: Hector Berlioz, Halevy, Herold, Liszt, Meyerbeer, Wieprecht und Leonhardt, erster Kapellmeister der österreichischen Militair-Musikchöre. Ob dieselben dies Amt übernehmen werden, ist indessen noch zweifelhaft.

Mit „Tannhäuser" wurde in Hamburg das neue Jahr eröffnet. Es war dies die sechszehnte Vorstellung dieser Oper und auch diese wieder bei überfülltem Hause; zum größten Aerger der „Jahreszeiten", die doch endlich nun die „Zugoper" anerkennen müssen.

Flotow's „Indra" hat bei erster Aufführung in Darmstadt gute Aufnahme gefunden.

„Fidelio" wurde nach sehr langer Pause wieder am k. k. Hofoperntheater zu Wien gegeben. Frl. La Grua leistete in der Titelrolle nach dem bisher Geleisteten Ueberraschendes. In dieser Rolle ist sie eine Schülerin der Schröder-Devrient.

Zur 300maligen Aufführung in Berlin haben nun der Freischütz und die Jungfrau von Orleans die nächste Anwartschaft, und sollen dieselben in Bälde eben so glänzend stattfinden wie neulich die von Don Juan.

Flotow's neueste Oper „Rübezahl" war zu erster Aufführung in Berlin schon angekündigt, wurde aber plötzlich verschoben.

Notiz. Unser geschätzter Mitarbeiter Hoplit hatte in seiner den gegenwärtigen Band einleitenden Betrachtung gesagt, die ersten Bände der Zeitschrift seien vergriffen. Einer Bemerkung zufolge, die uns von der früheren Verlagshandlung zugeht, ist dies ein Irrthum. Diese, so wie alle nachfolgenden Bände sind noch fortwährend zu haben. Wirklich vergriffen sind allein der 36ste, 38ste und 39ste Band.

D. Red.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 5. Den 27. Januar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Frühlingsboten.

Joachim Raff, Op. 55. Frühlingsboten. Zwölf kurze Clavierstücke. — Magdeburg, Heinrichshofen. Complet in 1 Bd. 1 Thlr. 20 Sgr. pr. Lief. (1—4) à 15 Sgr.

Der Frühling ist ein alter Geselle; auch seine Boten pflegt er nicht zu wechseln und die Bahnen, welche er wandelt, sind frische, grüne, aber darum keine gerade „nagelneuen Bahnen". Wenn wir es uns daher im Folgenden zu der angenehmen Aufgabe machen, die außergewöhnliche künstlerische Bedeutendheit und in der That frühlingsmäßige Frische des oben genannten Werkes rückhaltlos und unbedingt hervorzuheben, so ersuchen wir unsere Leser um so mehr, darin nicht eine neue Transcription des bekannten „Sehet den Propheten" argwöhnen zu wollen. Zwar liegt die Versuchung nicht so fern, und es ist wirklich nicht so verdammlich und unverantwortlich, derselben zu unterliegen, indem man den Dichter, der uns Schönheit und Wahrheit bringt auf einem Gebiete des Kunstschaffens, das zu einem Gebiete des Kunstfortschaffens geworden ist und auf dem Unnatur und Unschönheit bisweilen noch die mindest empörenden Mängel sind, in der Herzensfreude der Begegnung sofort zum Propheten erhebt. Dem Schreiber dieser Zeilen darf jedoch der Sündenfall in die Scylla pretentiösen Lobrednerthums um so weniger begegnen, als er bei früherer kritischer Thätigkeit in diesen Blättern die Charybdis eines gewissen musikalischen Gensd'armenbewußtseins, das eine Straffälligkeit für unbefugtes Componiren statuirte, nicht zu vermeiden wußte. Die — voraussichtlichen — Erfahrungen, die derselbe an seinen Patienten machte, drangen ihm das sehr praktische Princip auf, in passiver Erfüllung einer wesentlichen Pflicht gegen die eigne, nicht im Recensententhum befriedigte Persönlichkeit, seine kritische Feder überall da ruhen zu lassen, wo er sie nur zur Kundgebung künstlerischer Antipathie und kritischer Rüge eintauchen konnte und sich den Gebrauch derselben ausschließlich für die Fälle aufzubewahren, wo er sich berufen glaubte, künstlerische Sympathie und kritisches Lob aussprechen zu dürfen. In einem solchen Falle befinden wir uns gegenwärtig vor Joachim Raff's neuestem Clavierwerke, das, wie wir erfahren, als der bezeichnende Vorbote einer umfangreichen und lange vorbereiteten Erneuerung der Thätigkeit dieses Künstlers auf dem Gebiete der Salon- und Kammer-Claviermusik zu gelten hat; wir sind so glücklich, hier das Amt des Kritikers in der Aufgabe zu finden, lediglich die Vorzüge eines künstlerischen Objectes zu signalisiren, weil wir keinen Mängeln begegnen.

Schon früher hatten wir es einmal ausgesprochen: die Frage nach dem *Wollen*, nicht nach dem *Sollen* des Künstlers liegt, bei Besprechung von seinen Erzeugnissen, einer ehrenhaften *künstlerischen* Kritik zur Beantwortung vor. Somit wäre der reife Künstler auch der Oeffentlichkeit gegenüber sicher der *beste*, wenn nicht der einzig und naturnothwendig competente Kritiker seiner Geistesproducte; und selbst in bedenklichen Fällen dürfte die kenntniß- und verständnißvolle Einseitigkeit der Beurtheilung, von Seiten des Künstlers selbst, der relativ immer ignoranten und unintelligenten Einseitigkeit (unter dem lügnerischen Mantel der Objectivität nur um so gefährlicheren Einseitigkeit) des sogenannten „Fach"kritikers vorzuziehen sein. Wir sind so optimistisch, vorauszusehen, daß schon die nächste Zukunft eine immer allgemeinere Beherzigung und zum Theil *Wiedereinsetzung* jener allzulange verleugneten und darum revolutionär gewordenen Wahrheit bringen wird, die wir heute nur flüchtig zu dem Satze formuliren wollen: *Der Künstler selbst ist Gesetzgeber und Richter, nicht das Publikum, nicht die Kritik.*

Hat man sich bisher zum Theil gescheut, diese Wahrheit mit dem unliebenswürdigen Rigorismus, den wir so eben ihrem Bekenntniß gewidmet, überall auszusprechen, so ist sie dennoch namentlich von allen Künstlern, Besitzern eines *eigenen* Gewissens und gehemmt von einer ihrem Wesen nach, aber nicht ihren momentanen Wirkungen nach sehr indifferenten Literatenkritik — stets tief innerlich empfunden worden. Namentlich muß die durch Erfahrung gerechtfertigte Befürchtung, bei dem Heraustreten vor die Oeffentlichkeit der mindestens mißverstehenden und verkennenden Ignoranz einer übermüthigen Literatenkritik als Beute anheimzufallen, zu einer anticipirten krampfhaften Ungeduld alle diejenigen schaffenden Talente treiben, welche nach einer verhältnißmäßigen Popularität (sit venia verbo) erst im Ringen begriffen sind, und nicht als zum pecus imitatorum gehörig auf der Fährte accreditirter Vorgänger zu ackern und auf der Weide des Reflexes ihrer Popularität zu grasen sich begnügen, kurz welche es vorziehen ihre eigenen, (wenn auch keine neuen) statt der abgetretenen, trivialen Bahnen zu wandeln. Einer ausgesprochenen Individualität gegenüber aber kommen die musikalischen Handwerks-Recensenten stets in die Verlegenheit, ihre Ohren übermäßig spitzen zu müssen und da das Einigen unbequem, Anderen überhaupt unmöglich, so schneiden sie den gordischen Knoten, indem sie die Bedeutung dieser Individualität entweder ganz oder theilweise ignoriren oder auch in das Prokrustesbette ihrer meskinen und anroutinirten Kunstanschauungen einzuzwängen suchen, falls sie deren überhaupt kennen.

Wir müssen es daher mehr als begreiflich finden, wenn *Joachim Raff*, in sehr genauer empirischer Kenntniß dieses Standes der Dinge, sich bewogen gefunden hat, dem ersten Werke, das er nach einer mehrjährigen Pause, auf einem im Beginn seiner Componistenlaufbahn gewiß nicht ohne Verdienst und ohne Glück cultivirten Felde, wieder der Oeffentlichkeit bringt und das von einem künstlerischen Entwickelungsfortschritte enormer Tragweite Zeugniß giebt, eine Art Geleitsbrief zuzugesellen, der (lithographisch vervielfältigt) bestimmt ist, dem ehrlichen Recensenten, welchem die Redaction der resp. musikalischen Zeitung die Besprechung des Werkes überträgt, auch einen „relativen, in der Besonderheit des Werkes und seines Verfassers liegenden Maaßstab" zur Kritik an die Hand zu geben. Wir wissen nicht, wie viele Rechtfertigungen das künstlerische Vertrauen *Raff's* etwa erhalten, und in wie weit also jener Geleitsbrief den Zweck einer Privatbelehrung erreichen wird — in jedem Falle möchten wir aber seinen Autor nicht unaufgefordert lassen, seinen Commentar, der, wiewohl offenbar nicht für die unbeschränkte Publicität berechnet, doch nicht ermangeln kann, lebhaftes Interesse für Werk und Verfasser zu erwecken, oder, wo dieses schon vorhanden, aufs lebhafteste zu steigern, durch Abdruck in Musikzeitungen zu allgemeiner Kenntniß zu bringen.

Das genannte Document, reich an den sprechendsten Beweisen der Wahrheit und Intensivität von *Raff's* künstlerischer Neigung, wie von seiner hohen, zuerst auf sich selbst angewandten, Intelligenz und dem tiefen Ernste und rastlosen Eifer seines Strebens, Eigenschaften, die ihm nothwendig die Sympathie und Hochachtung aller künstlerischen Herzen erwerben müssen, enthält außerdem eine kurze Darlegung seines künstlerischen Entwicklungsganges von dem Beginne seines reiferen künstlerischen Bewußtseins (wohl als gleichzeitig mit seinem zeitweiligen Verschwinden von dem musikalischen Markte der Oeffentlichkeit anzunehmen) bis zu der Wandlung, in der er uns jetzt wieder erscheint. Allerdings ein außerordentlicher Abstand zwischen dem Damals und dem Heute! Ein flüchtiger Blick auf das vorliegende Werk genügt zur Erkenntniß, daß der Componist sich in einer neuen Epoche seines Schaffens befindet, die man mit Beziehung auf seine Vergangenheit als eine *zweite Periode* bezeichnen darf. *Joachim Raff* tritt uns hier als *Meister* entgegen und zwar nicht blos in Hinsicht der äußerlichen Factur seiner Arbeiten. Was den Stempel der Vollendung dem Künstler aufdrückt, das ist nicht die bloße technische Fertigkeit, die nur die Basis herleiht für ein Höheres; das ist eben dieses Höhere selbst, die Spitze, die entfaltete Blüthe der

Individualität. Nur die Individualität hat künstlerische Berechtigung, nur sie vermag den Kunststyl zu erzeugen, der in seiner ausgesprochenen Subjectivität gerade die Stütze des Werthes objectiver Mustergültigkeit besitzt. Beides, Styl und Mustergültigkeit in Hinsicht der Technik stehen wir nicht an, Raff nach seinen „Frühlingsboten", die uns eine erfreuliche Perspective auf die weiterfolgenden Proben seiner regen Thätigkeit eröffnen, unbedingt zuzuerkennen. Und mit diesen Eigenschaften, welche eben den Meister machen, ist auch ganz kurz der Unterschied zwischen Raff's productiven Arbeiten von ehedem und von heute angedeutet. Vermittelt wurde dieser Uebergang einigermaßen (dem Publikum gegenüber) durch die in den Jahren 1852 und 53 erschienenen Gesänge mit Clavierbegleitung (Verleger: Senff, Kistner in Leipzig, Schlesinger in Berlin, Heinrichshofen in Magdeburg) durch welche sich die neue Schaffensperiode des Autors sowohl in dem reichen und interessanten musikalischen Gehalte als z. B. in dem meisterhaften Clavierstyle mit Bedeutung ankündigt.

Indem wir hier den Gegensatz von Raff's neuer und seiner älteren Compositionsweise mit Vorliebe markiren, thun wir nichts Anderes, als was er selbst praktisch und auch theoretisch (z. B. in seinem Commentar für den Kritiker) offen thut. Die theilweise gründliche Negation seiner ersten Schaffensperiode implicirt jedoch unserer Seits durchaus kein unbedingtes Verdammungsurtheil der Werke aus dieser Zeit. Schon in den frühesten Arbeiten zeigt sich selbst im Reproduciren des Aufgenommenen große Begabung und ein entschiedener innerer Drang und Beruf. Ja selbst in den Elementen, welche der Autor neuerdings verwerfend negirt, scheinen uns die Keime zu dieser späteren Negation ersichtlich zu sein. Es liegt aber vor Allem eine so große und, wir möchten hinzufügen, gewissermaßen rohe Engherzigkeit darin, eine künstlerische Erscheinung nur in ihrer vollkommensten Phase, nicht in ihrer Totalität begreifen zu wollen, sich nur für ihr Gewordensein zu interessiren und ihrem Werden gegenüber indifferent zu sein. Unserer Ansicht nach ist das vollständige Verständniß einer künstlerischen Erscheinung nur Demjenigen ermöglicht, der dieselbe in ihren wesentlichen Entwickelungsphasen aufmerksam verfolgt; diese einzelnen Entwickelungsstufen constituiren ihren Werdeprozeß und dieser ist jedenfalls ein integrirender Theil ihrer selbst. Der bekannte Ausspruch Feuerbach's „die wahre Philosophie ist die Geschichte der Philosophie" ließe sich hier vielleicht so anwenden: der Schlüssel zu dem Verständniß einer künstlerischen Erscheinung liegt in der Erkenntniß aller Hauptmomente ihres Werdeprozesses.

Wer aus dem eben Gesagten vielleicht aber unsere Zustimmung zu der verbrauchten Behauptung, Joachim Raff habe als Componist nur die Bedeutung eines Eklektikers folgern wollte, würde uns gründlich mißverstehen. Der fertige Künstler ist doch wahrlich keineswegs das Product nur seiner künstlerischen Erziehung oder Selbstbildung. — In gewissem Sinne ist Raff allerdings Eklektiker, aber im besten: er weiß nämlich, — wovon uns sein neues Werk glänzendes Zeugniß giebt — alle die Einseitigkeiten, Manierirtheiten und anderen Klippen zu vermeiden, an denen die meisten seiner besseren Collegen gescheitert sind und noch täglich scheitern.

Raff nennt sich einen Schüler von Franz Liszt. Trotz Raff's prägnanter Eigenthümlichkeiten ist der Einfluß dieses universellen musikalischen Genius ganz unverkennbar — selbst in diesen Eigenthümlichkeiten bis zu einem gewissen Grade wirksam. Wir können ihm dazu nur Glück wünschen; indem er sich dem Repräsentanten der künstlerischen Höhe seiner Zeit (eine Höhe die wahrlich keine Parteizinne ist!) so anschließt, wie er es thut, weist er auf den Maaßstab hin, mit dem er seine Leistungen gemessen zu wissen wünscht, und dies ist eben der höchste Maaßstab. Ein solches Anschließen kann aber nicht von einem bloßen bewußten Verstandeswillen ausgehen; es bedingt jedenfalls das Vorhandensein einer gewissen geistigen Verwandtschaft, die hier um so weniger abzuleugnen ist, als Raff seinen erwählten Meister in diesem Werke nirgends verleugnet, sondern auf die edelste und selbstständigste Weise bekennt.

Ein hoher, idealer Kunstgeschmack normirt in diesen Stücken die quantitative und qualitative Ausdehnung eines tiefen und in seiner Tiefe doch klaren musikalischen Gefühls. Fern ab liegt in der Erfindung alles Gewöhnliche oder nur leise daran Streifende, der Ausdruck ist stets würdig und gewählt, ohne jemals willkührlich oder gesucht zu werden. Eine bewundernswürdige Einheit von Idee und Form waltet überall ob, und zwar auch in der höheren Bedeutung, daß Erfindung und Gestaltung sich stets auf gleichem Niveau halten. Raff giebt viel, sehr viel in diesen großen-kleinen Stücken. Er begnügt sich nicht, wie es in diesem Zweige der musikalischen Belletristik zuweilen von Seite der besten Meister wohl vorkommt, uns einen gewissen symphonistischen Tafelabhub in einer Zubereitung vorzusetzen, an der wie die Kunst des musikalischen Kochs nicht minder bedauern als bewundern; er schafft nur in Stimmungen und das fühlt man sogleich heraus, daß die Gedanken pulsirt haben. Stimmung ist in der Musik wie in der Malerei — beinahe das wichtigste

Moment des künstlerischen Schaffens. Die große Mannichfaltigkeit in Charakter und Stimmung der einzelnen Stücke läßt uns vermuthen, daß dieselben mehr successiv als simultan entstandene Arbeiten sind. Auch scheint bei der sauberen, minutiösen Ausarbeitung der einzelnen Details und dem eifrigen Streben nicht blos claviermäßig*) sondern auch leicht d.h. bequem spielbar zu schreiben, die Gewissenhaftigkeit des Autors sich nicht mit einer einzigen Ausfeilung begnügt zu haben. Des Neuen, Interessanten und ächt Originellen wird unendlich viel geboten, und zwar eben so sehr in dem vorwaltenden melodischen als dem harmonischen und rhythmischen Elemente. Wenn auch Raff die Kunst, die Kunst der Arbeit verschwinden zu machen meisterlich versteht, so bietet er doch allen gebildeten und bildungsfähigen Musikern hinreichenden Stoff zu dem anregendsten und belehrendsten Studium des Technischen in mehr als einer Hinsicht.

Schließlich ein kurzes Wort über die einzelnen Stücke, die sich selbst besser empfehlen als es eine Kritik zu thun vermag, die hier sich bescheiden kann, nur hinweisend auf die Vorzüge aufzutreten. Angenehm hat uns die Abwesenheit jener modischen einzelnen Titel überrascht, mit welchen unsere musikalischen Lovely-Literaten und Charakterbildermaler unsere Geduld mit ihren Fadaisen und Albernheiten schon viel zu lange mißbrauchen. Diese Stücke charakterisiren sich selbst und zwar deutlich genug für alle diejenigen, welche musikalische „Hirnbesitzer" sind. Ganz vorzüglich eignen sie sich zu einem Vortrage, der dem seiner Aufgabe gewachsenen Spieler nur zur Ehre gereichen kann. Nur muß man sich allerdings seine Hörer aussuchen. Durch große Frische und interessante Brillanz zeichnen sich aus Nr. 3, ein überaus geistvolles Stück von ritterlichem Charakter (das Längste des ganzen Werkes) und die beiden Capricciettí Nr. 9 und 11 (E-Dur und Ges-Dur). Mehr contemplativer, ruhiger Stimmung sind das äußerst liebliche Anfangsstück, das mild-ernste A-Moll-Arioso Nr. 8, das kanonische Duettino (10 B-Dur) ein reizendes kleines Kunstwerk und der majestätische tiefe Choral Nr. 3 in modo dorico, dessen Zwischenspiele eine ganz wunderbare Architectonik besitzen, jene mystische Stein-Grazie der Arabesken, mit denen der gläubige Katholicismus seine Dome zierte. — Nr. 4 und 5 würden sich in Tonart und Contrast glücklich mit einander beim Vortrage verbinden lassen. Das erste spricht ein ungestümes, leidenschaftliches Drängen aus, dem die unendliche Anmuth des darauf folgenden Notturno's eine gewissermaßen abschließende, beruhigende Beantwortung ertheilt, die verschiedene Deutung zuläßt. Ueberhaupt ist es als ein großer Vorzug dieser Stücke anzusehen, daß sie einen sehr freien, je nach der Stimmung des Spielers, in dem elastischen Kreise der darin ausgesprochenen Empfindungen wechselfähigen Vortrag gestatten. — Nr. 6 ist eine Fughette (Cis-Moll) voll sprudelndem, keckem Humor, meisterlich in der Form und dem gebildeten Hörer nicht bewildernder als etwa ein Mendelssohn'sches Lied ohne Worte. Die beiden noch übrigen Stücke Nr. 7 und 12 haben musikalisch das gemeinsam, das die Grundempfindungen derselben eine Art geschichtlichen Verlauf nehmen, einen Proceß durchmachen, in welchem der vollständige Kern ihres Wesens erst zu der Entfaltung gebracht wird, welche ihren Motiven nur der Möglichkeit (wenn auch zugleich der Nothwendigkeit) nach zum Grunde liegt. In Beiden liegt ein Stück Erlebtes; man wird den Autor durch sie lieb gewinnen — und eine richtig, und empfundene Ausführung wird sie ihre Wirkung nicht verfehlen lassen.

Die Ausstattung des Werkes ist eine ziemlich solide und correcte, aber dem Werthe desselben — im Vergleiche zu der übermäßig glänzenden von gewissen Fabrikarbeiten, die mit dem vorliegenden den Charakter eines „Album's" theilen, durchaus nicht ebenbürtig und entsprechend. Die Widmung trägt den Namen „Robert Franz".

Peltast.

---

*) Raff definirt in dem bereits erwähnten Geleitsbrief die negative Begränzung des Claviersatzes in dem (von ihm überall beobachteten) Gesetze: nichts für Clavier zu erfinden, oder als erfunden anzusehen, was seiner Natur nach vokal oder anderweitig instrumental ist.

Aus Berlin.

Das Weihnachtsfest hat in die zahlreichen Concertaufführungen eine längere Pause gebracht — es möchte daher an der Zeit sein, über die musikalischen Genüsse der verflossenen halben Saison mit wenigen Worten zu berichten. In der Physiognomie derselben hat sich in Vergleich zu früheren Jahren durchaus nichts geändert; es sind dieselben Institute und größtentheils dieselben Programme, dieselben Zuhörer, sodaß ich mich kurz fassen kann.

Die Singakademie hat erst eins von den angekündigten drei Concerten gegeben und in demselben das Alexanderfest von Händel zur Aufführung

gebracht. Läßt sich nicht leugnen, daß, namentlich in den Chören, eine größere Sicherheit, Lebendigkeit und Frische sich zeigte, als sonst, so wird doch fast allgemein, nicht blos von den Gegnern sondern selbst von den treusten Verehrern der Singakademie über die Altersschwäche des berühmten Instituts geklagt, welche nicht mehr gleichen Schritt halten kann mit den jüngern Vereinen, die an allen Ecken und Enden gleichsam aus der Erde hervorwachsen. Eine durchgreifende Verjüngung aller Kräfte der Singakademie erscheint vor der Hand als das Nothwendigste, und man hat damit einen lobenswerthen Anfang gemacht, indem man Hrn. Martin Blumner, einen sehr tüchtigen jungen Musiker, dem Musikdirector Grell an die Seite stellte. —

Der Stern'sche Verein ist seit dem großen Concerte vom vorigen Winter, über welches ich ausführlicher berichtete, noch nicht wieder öffentlich aufgetreten. Sogenannte stille Aufführungen am Clavier finden in der Regel allmonatlich einmal vor den zuhörenden Mitgliedern und vor eingeladenen Gästen statt. Im November war es Mendelssohn's Todestag, welcher auch einem weiteren Kreise Gelegenheit bot, neben bekannten Mendelssohn'schen Compositionen, die nachgelassenen Bruchstücke des unvollendeten Oratoriums Christus zu hören. Die December-Aufführung brachte ebenfalls zwei hier noch nicht gehörte Chorsachen, nämlich das Kyrie von Robert Franz und Mirjam's Siegsgesang von Franz Schubert. Die Leistungen des Vereins erhalten sich unter seiner vorzüglichen Leitung auf der Höhe der Vollendung, und wie man aus den angeführten Compositionen ersieht, sind es neben den Meisterwerken der alten Zeit, auch die vorzüglichsten Schöpfungen der Neuzeit, die hier cultivirt werden. Zu bedauern ist, daß die eigenthümlichen Verhältnisse Berlins es äußerst erschweren, ein Orchester neben der Königlichen Kapelle zu bilden — gelänge es, diese Schwierigkeiten zu beseitigen, so würden die Aufführungen des Stern'schen Gesangsvereins zu den glänzendsten gehören. In Vorbereitung ist Händels Israel in Egypten.

Von den Concerten, welche der Frauen-Verein zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung veranstaltet und die ganz in derselben Weise arrangirt werden, wie ich im vorigen Jahre berichtete, fand das erste im Anfange des Decembers statt. Hr. v. Bülow, der gerade hier anwesend war, ließ sich zur Mitwirkung bewegen und eröffnete das Concert mit dem Trio von Robert Volkmann, das hier in Berlin nur sehr wenigen Personen bekannt war. Die beiden Hrn. Concertmeister Ganz hatten die Geigen- und Cellopartie übernommen. Das sehr bedeutende, aber im Zusammenspiel äußerst schwierige Werk ging so gut, als man es nach zwei Proben von so ausgezeichneten Spielern nur erwarten konnte — das Publikum hörte es kopfschüttelnd und ungläubig mit an und von den Kritikern war — Rellstab der Einzige, welcher ihm einige Gerechtigkeit widerfahren ließ. Durch zwei Solovorträge (Marsch aus Tannhäuser und Rhapsodie von Liszt) riß Hr. v. Bülow das Publikum, welches seit Liszt noch nicht wieder so hatte Clavierspielen hören, zu enthusiastischem Beifall hin. — Der Stern'sche Gesangverein betheiligte sich mit den Chören zu Medea von Taubert und mit den Bruchstücken aus Mendelssohn's Lorelei. Für die nächsten Concerte ist die Mitwirkung Joachim's und der Frau Lind-Goldschmidt in Aussicht gestellt.

Die Domchor-Concerte finden diesmal im Saale der Singakademie statt. Das erste derselben (am 10ten Dec.) brachte in seinem ersten Theile nur italienische, in seinem zweiten nur deutsche Compositionen verstorbener Meister, unter Anderem das sechzehnstimmige Crucifixus von Caldara in einem achtstimmigen Arrangement (wie wir hören, von Teschner). Bleibt die Einrichtung dieses ersten Concertes maßgebend, so wird der Domchor nur Sachen a capella vortragen und durch Instrumental-Compositionen Abwechselung in das Programm bringen. Sehr passend war diesmal die A-Dur-Sonate für Pianoforte und Violine von Seb. Bach gewählt worden, während das Einschiebsel einer ganz modernen Harfenphantasie über italienische Opernmelodien von Parish-Alvars, übrigens von Mad. Parish-Alvars meisterhaft ausgeführt, ein entschiedener Mißgriff war. Die Soiréen des Domchors erfreuen sich der Theilnahme eines äußerst zahlreichen und eleganten Publikums, da es denn wohl schwerlich einen zweiten Chor in der Welt giebt, welcher Kirchengesänge in ähnlicher Vollendung ausführt. —

Von den Symphonie-Soiréen der Königlichen Kapelle unter Leitung ihres Kapellmeisters Taubert haben bereits vier stattgefunden. Neues ist in ihnen nicht zur Aufführung gekommen, vielmehr erschienen die bekannten Nummern der früheren Jahre wieder in nur etwas veränderter Zusammenstellung. Ueber die Vortrefflichkeit der Leistung herrscht nur eine Stimme — die Tempi sind zuweilen zu schnell. —

Von den Quartett-Soiréen der HH. Zimmermann, Ronneburger, Richter und Espenhahn sind ebenfalls schon vier absolvirt. Der kleine Cäciliensaal der Singakademie ist immer noch ausreichend für das sich betheiligende Publikum — ein trauriges Zeichen für den sonst so gerühmten classischen Geschmack der Berliner musikalischen Welt. Glücklicherweise

überwiegt bei den Veranstaltern dieser Soiréen das reinste Kunstinteresse die Speculation auf etwaigen materiellen Gewinn — und nur diesem Umstande ist es zu danken, daß der Residenz ein Institut erhalten bleibt, welches seit einer Reihe von Jahren eine Zierde der musikalischen Saison gewesen ist. Jeder der genannten vier Herren ist auf seinem Instrumente Meister, und durch die jahrelange Gewöhnung ist das Zusammenspiel zu äußerster Glätte und Correctheit gediehen. Was man zuweilen vermißt, ist der Schwung und die Wärme des Gefühls, besonders bei den spätern Beethoven'schen und den neuern Quartetten; was aber stets ungemein wohlthut, ist der Ernst, welcher in den Soiréen herrscht und sich von aller Schönthuerei ebenso sehr, als von prahlerischer Virtuosität fernhält. Haydn'sche und Mozart'sche Quartette kann man nirgends besser hören. Ein besonderes Verdienst hatten sich die Herren schon früher um die letzten Quartetten Beethoven's erworben — auch diesmal führten sie eins derselben vor, nämlich das Es-Dur-Quartett Op. 127, und in den drei übrigen Soiréen war Beethoven durch die großen Quartette in F-Dur (Op. 59), in F-Moll und in C-Dur (Op. 59) vertreten. Eine Neuigkeit, ein Quartett v. Stahlknecht, sprach durch Klarheit und gewandte Form an — es bewegt sich in den Ausdrucksweisen der Mozart'schen und ersten Beethoven'schen Quartette. In der letzten Soirée kam auch das Trio von Beethoven in G-Dur Op. 9, Nr. 1 in höchst gelungener Weise zur Aufführung.

Eines bei Weitem zahlreicheren Zuspruches von Seiten des Publikums erfreuen sich die Trio-Soiréen der HH. Löschhorn und Gebr. Stahlknecht in dem geräumigen, glänzenden Mäder'schen Saale, der übrigens nach seiner prachtvolleren Umgestaltung der Klangentfaltung viel ungünstiger ist, als ehedem. Das Programm sämmtlicher sechs Soiréen liegt vollständig vor — es wurde schon vor Beginn der ersten bekannt gemacht. Unter den drei Nummern jeder Soirée ist Beethoven mit je einer vertreten; — wir hörten bereits die beiden Trio's Op. 70 und das C-Moll-Trio Op. 1 (drei Soiréen fanden bis jetzt statt) und haben noch die Sonate mit Cello Op. 102 in C-Dur, das Es-Dur-Trio Op. 1 und das B-Dur-Trio Op. 97 in Aussicht. Novitäten sind überhaupt vier angezeigt, nämlich die Trio's in F-Dur von W. Bargiel, in F-Moll von Blumenthal Op. 26, in C-Moll von A. Stahlknecht und in Es-Dur von Taubert. Die beiden erstgenannten kamen in der ersten und zweiten Soirée zu Gehör; über ihren Werth ein Weiteres anzuführen, bietet dieser Bericht, welcher weiter Nichts als eine statistische Uebersicht des Concerttreibens sein soll, nicht die passende Gelegenheit; zudem ist das Blumenthal'sche Trio bereits in Druck erschienen und sieht also einer Besprechung in den Musikzeitungen entgegen. Ueber das Trio von Bargiel, welches bis jetzt noch als Manuscript vorliegt, sei die Bemerkung gestattet, daß es, wenn auch nach alten bewährten Mustern zugeschnitten, doch in jenem modern-musikalischen Ausdrucke sich bewegt, den man ein Product aus den letzten Beethoven'schen und den neuern Schumann'schen Werken nennen könnte. Doch hält sich der Verfasser fern von reiner Nachahmerei, und tritt uns als ein durchweg selbstständiger, bewußt schaffender, ebenso phantasiereicher als theoretisch durchgebildeter Künstler entgegen. Das Publikum war empfänglicher für die Schönheiten des Werkes, das die Tageskritik; hier war es wieder — Rellstab, welcher zeigte, daß er sich noch Frische und Unbefangenheit genug bewahrt hatte, eine Composition anzuerkennen, die einer ihm sonst keinenfalls zusagenden Richtung angehört. — Die Ausführung von Seiten der Veranstalter ist eine technisch durchaus vollendete — alle Schwierigkeiten auf jedem einzelnen Instrumente sowohl, als im Zusammenspiel werden mit der höchsten Leichtigkeit überwunden. Sehr bedeutend ist namentlich der Cellist, Hr. J. Stahlknecht, sein Vortrag der Anfangsmelodie im Adagio des Schubert'schen Es-Dur-Trio's unnachahmlich; überhaupt gehört dieses Trio zu denjenigen Leistungen der Concertgeber, die schwerlich übertroffen werden möchten. —

Die HH. Grünwald (Violinist) und Seidel (Pianist) geben wieder vier Soiréen für Kammermusik im Saale des Englischen Hauses. Sie combiniren wie früher Werke verschiedener Gattungen der Kammermusik mit Gesangspiècen und erhalten auf diese Weise das Interesse der Zuhörer wach, die bei gleichartigen Werken leicht ermüden. Das Programm der ersten Soirée enthielt: die Kreuzer-Sonate von Beethoven, Schubert's Aufenthalt, Mendelssohn's D-Moll-Trio und Mozarts D-Dur-Quintett; das der zweiten: Sonate für Clarinette und Piano von Weber, Widmung von Schumann, Trio von Kiel, das Veilchen von Mozart und dessen G-Moll-Quintett. Neu war hier das Trio von Kiel, dessen letzter Satz mit seinem lebhaften Schwunge das Publikum zu lautem Beifall hinriß; der Componist, bekannt durch seine Arbeiten im streng-contrapunktischen Stil, folgt auch hier den Regeln der alten Schule, hat es jedoch nicht verstanden (mit Ausnahme des letzten Satzes) sich an denselben zu begeistern, sein Ausdruck ist zwar überall gesund, nirgend geradezu trivial, aber stets nüchtern. — Der Vor-

trag der Musikstücke in diesen Soiréen zeugt stets von feinstem künstlerischen Verständnisse derselben, jede kleinste Nüance kommt zur Geltung, jede kleinste Note zu Gehör — die Ausführung der Beethoven'schen Kreuzer-Sonate und des Mendelssohn'schen Trio's von Seiten jedes Einzelnen sowohl als im Zusammenspiel war musterhaft. Ueber den Soiréen aber schwebt der Hauch einer unendlichen Zartheit, einer elegischen Schwärmerei; alle harten Accente sind verbannt, es scheint, als ob die Geigen stets mit Sordinen und der Pianist nur mit Verschiebung spiele, so hingehaucht klingt Alles. Die Leidenschaft des ersten Satzes der Beethoven'schen Sonate tritt mit Socken auf, und in die erste Geigenvariation mischen sich Thränen und Seufzer, die dem ausgezeichneten Geiger zwar so übel nicht stehen, aber doch bei dem Zuhörer den Wunsch rege machen, einmal einige energische Bogenstriche zu vernehmen und dem sanften Stöcker'schen Flügel einige Erschütterungen versetzt zu sehen. Das weiche G-Moll-Quintett von Mozart paßt so sehr in die herrschende Stimmung, daß es mit Vorliebe und von Hrn. Grünwald auch mit seltener Meisterschaft gespielt wird. Die Soiréen sind beim Publikum sehr beliebt.

Von Concerten ist noch die Aufführung zu erwähnen, welche das Kullak-Stern-Marx'sche Conservatorium mit seinen Schülern im November veranstaltete. In sofern durch dieselbe die Resultate des Conservatoriums kundgegeben werden sollten, müssen diese in Bezug auf Clavierspiel vorzüglich genannt werden, welches drei Repräsentanten aufwies, nämlich Hrn. Papendiek (G-Moll-Concert von Mendelssohn), Hrn. Reubke (Concert von Henselt) und Frl. Friedheim (Phantasie für Pianof. Chor und Orchester von Beethoven). Andere Solo-Instrumente waren nicht vertreten; der Sologesang beschränkte sich auf den Wanderer von Schubert, von Frl. Schmidt sehr schön vorgetragen; das Orchester war durch die Lehrer und Kammermusiker vervollständigt und der Chor aus Dilettanten gebildet. Eine Ouvertüre für Orchester von Reubke und eine Kirchencantate von Frl. Friedheim waren erfreuliche Proben von den Compositionsversuchen der Zöglinge des Instituts; namentlich war in der Kirchencantate die schwierige Form des fugirten Chorals — nach Marx'schem Muster — mit vielem Glück überwunden.

Ueber die Oper schreibe ich Ausführlicheres ein ander Mal. Auber mit seiner Stummen und dem Feensee beherrscht das Repertoir der Königlichen Bühne im Verein mit Beethoven's Fidelio (wo Hr. Mantius immer noch den Florestan singt) und den beiden Mozart'schen Opern: Don Juan und Figaro, die mit bekannter norddeutscher Schläfrigkeit gegeben werden — die Zauberin Satanella hat's der Oper angethan. Ueber Taubert's Joggeli — die einzige, wirkliche Novität in dieser Saison — schweige ich ebenfalls, weil ein näheres Eingehen auf Text und Musik nöthig wäre und das Erscheinen des Clavierauszuges erst noch bevorsteht. Die hiesige Tageskritik hat sich mit der hämischsten Schadenfreude über das Werk hergemacht und es so zerzaust, daß das Publikum wohl die Lust verlieren mußte, den Vorstellungen desselben beizuwohnen. Eine spätere, eingehende Kritik wird gerechter sein und anerkennen müssen, daß die Oper besser ist, als ihr Ruf, und daß neben harten Mängeln des Textbuches, viele Schönheiten der Musik nicht zu leugnen sind. Taubert ist meines Erachtens noch unter allen jetzt lebenden Componisten am ersten dazu geeignet, eine deutsche komische Oper zu schaffen, die den modernen Ansprüchen eben so genügte, als zu ihrer Zeit die Opern Dittersdorff's und Wenzel Müller's; es käme nur darauf an, daß der rechte Dichter ihm mit einem rechten Stoffe entgegenträte.

Blicken wir zurück auf den bisherigen Verlauf der Saison, so bemerken wir überall eine Höhe der technischen Ausführung, wie sie eben einer Residenz und eines musikalischen Centralpunktes würdig ist. Dagegen ist aber auch kaum irgendwo die Hartnäckigkeit, mit welcher man das einmal liebgewordene Terrain der sogenannten classischen Musik cultivirt und sich gegen das sogenannte neuromantische Gebiet mit einer chinesischen Mauer umzieht, größer, denn hier. Man steigt lieber in das tiefste Alterthum hinab, um dem Publikum etwas „Neues" zu liefern, als daß man zu dem Zunächstliegendem griffe. Dem Publikum ist so oft und heftig in die Ohren geschrien worden, daß die Werke Schumann's und Berlioz's wahnsinnig seien, daß es nun wirklich taub gegen Erzeugnisse dieser Meister geworden ist und von vorneherein murrt, wenn es auf den Programmen diese Namen erblickt. Die Concertveranstalter, welche es dann wirklich einmal riskiren, natürlich blos um den Wahnsinn einmal mitzumachen, ein Schumann'sches Werk zu bringen, notiren sich mit Genugthuung jenes Murren des Publikums und rufen: „da seht' Ihr's ja, man will dergleichen Unsinn nicht!" So drehn sich Künstler, Kritiker und Publikum in engem Cirkeltanze.

Berlin, 1ster Januar 1854.

Julius Schäffer.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Das dritte Abonnement-Quartett im Saale des Gewandhauses am 11ten Januar brachte nur Beethoven'sche Compositionen: Trio für Violine, Viola und Violoncell (Op. 9 G-Dur), vorgetragen von den HH. Concertmeister J. Joachim, Concertmeister David und Kapellmeister Rietz; Quintett für Streichinstrumente (Op. 29 C-Dur), vorgetragen von den HH. Joachim, Röntgen, David, Herrmann und Rietz; großes Quartett für Streichinstrumente (Op. 132, A-Moll, nachgelassenes Werk), vorgetragen von den HH. Joachim, Röntgen, David und Rietz. — Wir hatten hier Gelegenheit, Hrn. Joachim's große Meisterschaft auch im Quartettspiel zu bewundern. Die Art, wie dieser ebenso geistvolle als vielseitige Virtuos die Beethoven'sche Musik auffaßte und wiedergab hatte etwas Begeisterndes, etwas Hinreißendes, der herrliche Ton seiner Violine etwas Imponirendes; wir fühlen uns ihm für den gewährten Genuß zu größtem Dank verpflichtet. Von den übrigen Mitwirkenden wurde der Gast sehr brav unterstützt und besonders heben wir den Vortrag der Bratschenpartien durch Hrn. Concertmeister David hervor. Das Einzige, was bezüglich der Reinheit und Tonfülle zu wünschen übrig ließ, war das Violoncell des Hrn. Kapellmeister Rietz, durch den diesmal dieses Instrument allein vertreten war.

Fünftes Concert der Euterpe am 17ten Januar. Ouvertüre zu „Oberon"; Arie aus „Oberon", gesungen von Frl. Emma Koch; Concert für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Heinrich Riccius, k. sächs. Kammermusikus aus Dresden; Lieder am Pianoforte gesungen von Frl. Koch: „Ave Maria" von Schubert, „Er, der Herrlichste von Allen" von R. Schumann und „Er ist gekommen" von R. Franz; Tarantella von Franz Schubert für die Violine, vorgetragen von Hrn. H. Riccius. Zweiter Theil: Symphonie in C-Dur von Fr. Schubert. — Der Gast, welcher in diesem Concerte auftrat, Hr. Heinrich Riccius aus Dresden, stand bei dem Publikum der Euterpe von seinem früheren hiesigen Auftreten her noch in gutem Andenken; er fand auch diesmal freundliche und wohlverdiente Aufnahme. Hr. Riccius ist ein tüchtiger Solospieler, dessen große Fertigkeit und elegantes Spiel namentlich in der Tarantella von Franz Schubert zur Geltung kamen, während er in dem Concert eigener Composition mehr die geistigen Seiten seines Spiels zur Anschauung bringen konnte. Das Concert erschien uns als ein für den Spieler sehr dankbares, für den Hörer nicht uninteressantes Musikstück. Das Einzige, was wir bei dieser Composition zu erinnern hätten, wäre die oft etwas zu reiche und volle Instrumentation, namentlich in bloß begleitenden Stellen, wo die Solostimme bisweilen zu sehr verdeckt wird. — Ueber Frl. Koch's schöne natürliche Mittel, über ihr sichtbares künstlerisches Streben haben wir bereits mehrmals Gelegenheit gehabt, uns anerkennend auszusprechen. An diesem Abende übertraf sie unsere Erwartungen. Sie löste die schwierige Aufgabe, welche sie sich mit der Arie der Rezia „Ocean, Du Ungeheuer" gestellt hatte, sehr brav und zeigte dabei namentlich ein Verständniß und einen geistigen Schwung, wie wir ihn in diesem Grade bei ihren früheren Vorträgen größerer Gesangsstücke nicht gefunden hatten. Von ihren diesmaligen Liedvorträgen heben wir als besonders gelungen den das Ave Maria von Fr. Schubert hervor. — Die Ouvertüre und die Symphonie wurden mit unverkennbarer Lust und Liebe ausgeführt. —

Dreizehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 19ten Januar. Symphonie (G-Moll) von Mozart; Recitativ und Arie aus „Hans Heiling", gesungen von Frl. Anna Klassig, großherzoglich Mecklenburgische Hofopernsängerin aus Strelitz, Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. Louis Lacombe aus Paris. Zweiter Theil: „Am Meere", Orchesterstück von Heinrich v. Sahr, (unter Direction des Componisten); Lieder am Pianoforte, gesungen von Frl. Klassig: „Am Meere" von Fr. Schubert, „Reiselied" von Mendelssohn; Etude und le torrent für Pianofortesolo, componirt und vorgetragen von Hrn. Lacombe; Ouvertüre zu „Leonore" Nr. 3. — In Hrn. Lacombe lernten wir einen ausgezeichneten Pianisten der französischen Schule kennen. Eleganz und Sauberkeit, eine oft eigenthümliche, wenn auch von unserer deutschen Anschauung abweichende Auffassung, erschienen uns bei dieser ersten Bekanntschaft als die hervorstechendsten Vorzüge seines Spieles. Vermißt haben wir im Vortrage des Concertstückes bisweilen eine über die Sphäre des Salonspiels hinausgehende Energie. Letzterer Mangel mochte jedoch in dem etwas sehr zähen Anschlag des Instrumentes und in dessen geringer Tonergiebigkeit seinen Grund haben. Die beiden Compositionen des Hrn. Lacombe sind anmuthige Salon-Piècen, die im Salon gewiß von noch bedeutenderer Wirkung sein werden, als im Concertsaal. Hr. Lacombe gilt in seinem Vaterlande als einer der ersten Pianoforte-Virtuosen und als bedeutender Instrumental-Componist. In ersterer Eigenschaft hat er sich auch hier bereits auf ehrenvolle Weise bethätigt, als Componist werden wir ihn demnächst kennen lernen, da die Aufführung einer großen Symphonie mit Chören von ihm in nächster Zeit in Aussicht steht. — Ueber die Gesangsvorträge können wir diesmal wenig Erfreuliches berichten. Frl. Klassig hat seit ihrem letzten hiesigen Auftreten vor einigen Jahren wenig oder gar keine Fortschritte gemacht. Ihre Gesangsbildung erschien sehr mangelhaft und hierin mag auch der Grund zu dem gänzlichen Verschwundensein ihrer ursprünglich guten Stimmmittel zu finden sein. Die Stimme ist äußerst matt und zeigte sich bei den Liedern — die übrigens schon ihres Wortinhaltes wegen durchaus nicht geeignet sind, von einer weiblichen Stimme gesungen zu werden — schon so angegriffen, daß uns die begründetste Besorgniß überkam, ob die Sängerin dieselben zu Ende würde bringen kön-

nen. — Hr. Heinrich v. Sahr's Orchesterstück „Am Meere" ist eine Phantasie, die sich in ihrer Form der der Ouvertüre nähert. Es spricht für das künstlerische Streben des Componisten, daß er sich eine neue, von dem gewöhnlichen Brauche abweichende Form zu schaffen suchte. Der Inhalt des Werkes, obwohl keineswegs allenthalben neu, verräth dennoch Talent, die harmonischen Wendungen zeugen von tüchtigen Studien. Bei einem Erstlingswerke ist das starke Anlehnen an Vorbilder noch sehr verzeihlich, die des Hrn. v. Sahr (Mendelssohn und Gade) üben einen fast etwas zu großen Einfluß auf das Werk aus. In der Orchestrirung zeigt sich stellenweise das zu wenige Maßhalten, das in der Regel eine natürliche Folge des unvollkommenen Beherrschens der Orchestermittel ist. Die Instrumentirung ist oft überladen und nicht wenig verfehlte Instrumentaleffecte sind uns aufgefallen. Bei weiterem Streben auf dem betretenen Wege wird der strebsame junge Künstler bald diese Mängel beseitigen können; wir glauben uns zu der Erwartung berechtigt, daß Hr. v. Sahr in späteren Werken das sich gesteckte Ziel erreichen kann und wird. — Die Mozart'sche Symphonie und die Beethoven'sche Ouvertüre ließen in ihrer Ausführung wenig oder nichts zu wünschen übrig.

F. G.

Dessau. Zum Gedächtniß Friedrich Schneider's führte die Dessauer Singakademie am 2ten Januar, als am Vorabend vor dem Geburtsfeste des Verstorbenen, mehrere Chöre und Soli aus dem „Weltgericht" unter Quartettbegleitung auf, zu welcher der derzeitige Musikdirector, Hr. G. Rösler auf dem Flügel die Partie der Blasinstrumente hinzufügte. Es machte einen Eindruck von ganz besonderer Art auf das Gemüth, die wohlbekannten Töne, die dem thätigen Meister noch vor zwei Monaten bei seiner Leitung am Flügel entgegenklangen, nun vor dessen mit einem Kranze geschmückten, leblosen Bilde zu wiederholen.

Eine andere Gedächtnißfeier hatte am folgenden Tage der Sohn des Verstorbenen, Hr. Kammermusikus Theodor Schneider in seiner Wohnung unter Mitwirkung seiner Musikschüler veranstaltet. Es wurden lauter Compositionen von Fr. Schneider aufgeführt: zwei Chöre aus dem Weltgericht, für Männerstimmen eingerichtet, — ein Clavierquartett C-Moll, (1806 geschrieben) die Hauptstimme von Frl. Elise Schneider gespielt, — das erste Quartett für Streichinstrumente (Es-Dur), geschrieben 1803, ausgeführt von den Schülern Boas, Bartels, Bock und Grützmacher. In diesen beiden Quartetten offenbart sich schon eine bedeutende Gewandtheit der Composition. — Die erste Symphonie, geschrieben den 6sten Januar 1798 in Altgersdorf (D-Dur, für Quartett und zwei Trompeten), aus welcher deutlich des strebsamen zwölfjährigen Jünglings Vorbilder: Haydn und Gluck hervorleuchten — zum Schluß Lied für Männerstimmen, die letzte Composition, geschr. den 19ten August 1853. Der schöne Text von einer Dame, muthmaßlich gedichtet auf den Tod seines Sohnes, des Sängers und Violinspielers Herrmann, gest. im April 1853.

Schwerin. Seit Jahren wurden die Opern Tannhäuser und Fliegender Holländer mit den größten Erfolg bei uns gegeben, das Publikum war entzückt und die Casse erfreute sich immer einer großen Einnahme. Wagner ist bei uns zu Hause, er wird so lange Opern gegeben werden nie vom Repertoir bei uns verschwinden. Nach langem Sehnen kam am 15ten Januar Lohengrin zur Aufführung und zwar bei aufgehobenem Abonnement. Die guten Schweriner lieben dies nicht, hatten sich aber doch in Masse versammelt. Und in der That muß die Begeisterung und Theilnahme des Publikums von Anfang bis Ende großartig genannt werden. Der Intendant des Hoftheaters, Hr. Geheimerath Zöllner hatte Alles angewandt, was zur Verherrlichung der Oper dienen konnte: die Decorationen, eine Aue am Ufer der Schelde, das Innere der Burg von Antwerpen, der Palast und die Pforte des Münsters daselbst, das Brautgemach waren Meisterzeichnungen und wurden mit Jubel begrüßt. Die Costüms waren pompös und der größten Hofbühne würdig. Die Besetzung der Oper war folgende: Heinrich der Vogler, Hr. Waray; Lohengrin, Hr. F. Hartmann; Elsa von Brabant, Frl. Rochlitz; Friedrich von Telramund, Hr. Hinze; Ortrud, Frau Oswald; der Heerrufer, Hr. Rossi. Mit Liebe und Eifer zur heiligen Kunst führten sämmtliche Künstler Ihre Rollen durch, Alle strebten darnach das große Kunstwerk zur Geltung zu bringen. Hr. Musikdirector Mühlenbruch war wie immer ein würdiger Director und leitete mit Ruhe und Sicherheit die Oper und sehr zu merken war es, daß Hr. Rendant Stocks mit besonderer Liebe sie einstudirt hatte. Das Orchester war gut und führte die schwierigsten Stellen mit Leichtigkeit und Sicherheit durch.

Magdeburg. Der Ritter'sche Gesangverein gab im December eine gelungene Wiederholung des „Belsazar" von Händel. Die allgemein günstige Aufnahme veranlaßt uns, auf dieses Werk, das man im Vergleich zu seinem großen Werthe nur zu selten hört, dringend aufmerksam zu machen. — Wie gewöhnlich gab derselbe Verein in der Weihnachtswoche im Kreise seiner Mitglieder den ersten Theil des „Messias". Der Rebling'sche Kirchengesangverein beschäftigt sich augenblicklich mit S. Bach's großer Passion, und mit Schneider's „Gideon". Unser Domchor hat unter der Leitung des Hrn. Rebling einen tüchtigen Aufschwung genommen. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau v. Bock, (Schröder-Devrient) hat in dem Concerte von Louis Ehlert in Berlin mit einigen ihrer ewigen Lieder noch einmal

und wohl zum letztenmale, namentlich für Deutschland, die Oeffentlichkeit betreten. Ein großes und ausgewähltes Publikum empfing die einst so Hochgefeierte mit einem wahren Sturm von Ehrenbezeugungen, die sie mit sichtlicher Rührung entgegen nahm. Mit hoher Spannung erwartete man ihre ersten Töne, — und siehe: man fand sie gegen Erwarten noch frisch, klar und klangvoll; der Vortrag im Ganzen zeigte vollkommen die frühere hohe Meisterschaft dieser einzig dastehenden dramatischen Sängerin. Leidenschaft in edlem Maaße, Seele und Adel strömte sie aus wie früher, und bannte damit eine bewundernde Menge. Schubert's Lied „Am Meere" mußte sie nach unermüdlichem Dacapo noch einmal singen und beim Abschied scholl ihr ein wahrer Donner des Dankes zu. Sämmtliche Berliner Journale feiern die Sängerin in ihren Feuilletons. Wir senden der Scheidenden ein bewunderndes, verehrendes Lebewohl nach; wir leben der Ueberzeugung, daß ihr Name bleibend glänzen wird in den Annalen der deutschen Kunst, und müssen mit Leidwesen bekennen, daß sie bis zu diesem Augenblick einzig und unerreichbar auf der deutschen Bühne gestanden hat, sowohl in der gewaltigen Macht ihres Genius als in der wahrhaften Weise einer echten Künstlernatur; als solche immer nur nach dem höchsten Ideale strebend, frei von der modernen speculativen Industrie, frei von dem unkeuschen Haschen nach rohem Beifall; eine echte, keusche Priesterin der Kunst. — Louis Ehlert hat in diesem Concerte durch eine Ouvertüre zu Hafis und eine Symphonie aufs neue Beweise seines Talentes gegeben. — Er fand mit beiden Werken große und allgemeine Anerkennung.

W. D. Liebig hat in Berlin Soiréen für classische Orchestermusik eröffnet. Die erste brachte die Ouvertüre zu Gluck's Iphigenia, die Es-Dur-Symphonie von Haydn, die Ouvertüre zur Zauberflöte und die D-Dur-Symphonie von Beethoven. Ein großes und doch sehr ausgewähltes Publikum folgte den Aufführungen mit großem Beifall.

Ein großes Niederrheinisches Männergesangsfest wird zu Anfang nächsten Sommers in Crefeld stattfinden. Der städtische Musikdirector daselbst, Hr. Wilhelm und der Düsseldorfer Musikdirector, Hr. Knappe, werden dasselbe arrangiren.

Therese Milanollo giebt in Hamburg Concerte, doch nicht mit ihren früheren künstlerischen und finanziellen Erfolgen. Letzteres zum großen Leidwesen des speculativen Hrn. Papa's.

Vieuxtemps ist nach glänzenden Concerten zu Wien in Berlin eingetroffen, um auch hier zu concertiren.

Ernst concertirt noch immer, — also auch mit Erfolg, in Stuttgart.

Die Gebrüder Winiawski haben große Theil- und Einnahme in Nürnberg gefunden.

Der Pianofortvirtuose Brughi ist von Petersburg nach Berlin zurückgekehrt und wird daselbst Concerte geben.

Henriette Sontag ist nach Havannah gereist; im nächstem Sommer wird sie nach Europa zurückkehren und wieder „in stiller Zurückgezogenheit" die Früchte ihres geweiblichen Fleißes genießen.

Naumann in Berlin hat eine Einladung nach London erhalten, um dort sein Oratorium: „Der Friedensbote" zu dirigiren.

J. Brahms hat sich für einige Zeit in Hannover niedergelassen. — Einen stilleren Ort konnte der junge Mann gewiß nicht finden.

Neue und neueinstudirte Opern. Donizetti's letzte komische Oper: „Elisabeth oder die Tochter des Verbannten" wurde am lyrischen Theater zu Paris mit Erfolg gegeben; dagegen fiel seine letzte seriense Oper: „Betty" bei der großen Oper daselbst entschieden ab.

Flotow's „Rübezahl" macht denn doch nur immer größeres Fiasko in Berlin; man meint: „wir gäben herzlich gern die „Indra" drum, wenn wir Rübezahl loswären."

„Toni", eine frühere Oper des Herzogs von Coburg-Gotha, wurde in Frankfurt mit großem Pompe, bei überfülltem Hause und unter mäßigem Erfolg gegeben. Einzelne besonders frische Piècen wurden sehr lebhaft aufgenommen.

Eine komische Oper von Ambr. Thomas „Eine Sommernacht", wurde am K. K. Hofoperntheater zu Wien ziemlich beifällig empfangen.

Mozart's Oper „Idomeneus, König von Kreta" wurde in Dresden glanzvoll ausgestattet und vortrefflich ausgeführt, und von einem sehr zahlreichen Publikum mit lebhafter Theilnahme und gebildeter Achtung aufgenommen.

Vermischtes.

Frl. Albini, eine junge italienische Sängerin, debütirte zu Paris als Elvira in Verdi's Ernani und überraschte durch eine so vollendete Schönheit ihres Gesichts wie ihrer Formen, daß man sie sofort als die erste Bühnen-Schönheit der Gegenwart bezeichnete. Als Künstlerin soll sie weniger bedeutend sein.

Der Regisseur der königl. Oper zu Berlin, Hr. Mantius, wird sein Amt als solcher niederlegen, weil der militairische Comment der Oberleitung ihm nicht Freiheit genug für seine künstlerischen Intentionen gestattet.

Einhundertundvierzehn Operntexte sind für die Preisausschreibung der Kanitz'schen Buchhandlung in Gera bei den Preisrichtern Genast, Gutzkow und Liszt eingegangen. Arme Preisrichter!

Zur bevorstehenden Aufführung des „Orpheus" von Gluck in Berlin hat die Bock'sche Musikalienhandlung den vollständigen Clavierauszug dieses Werkes erscheinen lassen.

Therese Milanollo concertirte, wie wir bereits mittheilten, in Weimar. Ueber das daselbst am 9ten Januar stattgefundene Concert berichtet die Weimarische Zeitung: Frl. Therese Milanollo verdankt ihren berühmten Namen größtentheils dem posaunenartigen Journallärm und der gäng und gäben Urtheilslosigkeit des Publikums. Mag sein, daß das Schwesternpaar früher in den holden Tagen seiner ersten Jugendblüthe, zu Virtuosenwunderkindern dressirt, durch den Reiz des Absonderlichen auf die Masse influirte; allein aus Kindern werden Erwachsene. Die eine Schwester raffte der Tod hinweg, und somit verschwand das interessanteste Moment aus dem Milanollo'schen Kinder-Virtuosenspiel. Jetzt hören wir die mannbare Therese allein ihre Geige spielen, und zwar in so harmloser Mädchenhaftigkeit — in so grundgemüthlicher Sentimentalität — daß man sie zur Lehrerin in den höheren deutschen Töchterschulen ernennen sollte, um die gesellschaftliche Ausbildung der jungen Damen auf eine pikante Weise zu fördern, damit dieselben dann in ihren Cirkeln nicht nur durch Clavierspiel und Gesang, sondern auch durch Führung des Bogens Furore machen könnten. In diesem Falle würden wir zur Paradepièce die Variationen des Rheinweinliedes angelegentlichst empfehlen, weil in ihnen alle Interjectionen des gesellschaftlichen Staunens liegen, die Ach's und Oh's der theewäßrigen, ästhetischen Verwunderung, die Stichwörter des Entzückens über den glücklichen Papa, die beneidenswerthe Mama, die durch ein so talentvolles Product ihrer feinen Erziehung die Freuden der Unterhaltung zu bereichern vermögen. Frl. Therese Milanollo gehört in die brillanten Soiréen der reichen Banquiers und Mäcene der Kunst, will sie aber durch einen berühmten Namen imponiren, so muß sie vor Allem erst als Künstlerin auftreten. Wir fühlen uns zu dieser Aeußerung in sofern vollkommen berechtigt, als wir einst in Joachim einen der genialsten Violinisten besaßen und gegenwärtig Hrn. Laub den Unsern nennen, dessen Verdienst wir so sehr anerkennen, daß wir ihn ohne Scheu über Frl. Milanollo stellen, was ihm wenig schmeicheln, das Publikum aber vielleicht befremden wird.

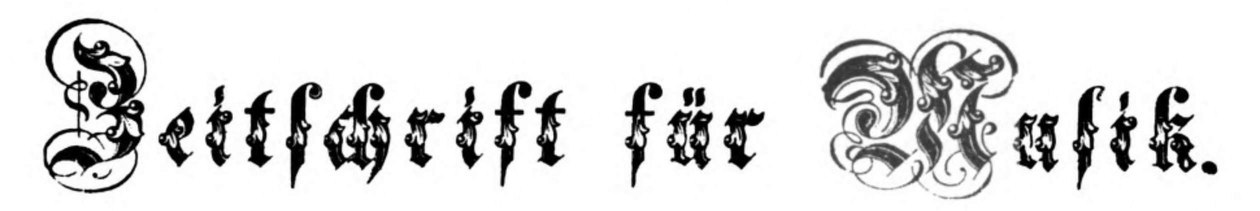
In dem so eben erschienenen dritten Bande der von Ritter herausgegebenen „auserlesenen Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran" (Armonia) befindet sich unter andern eine größere Arie aus einer Passion von Bach, bei welcher der Herausgeber an Stelle des Vornamens des Componisten ein Fragezeichen gesetzt, die Autorschaft also unbestimmt gelassen hat. Kann schon bei nur oberflächlicher Ansicht dieses interessanten und werthvollen Satzes gar nicht die Rede davon sein, denselben einem neueren, etwa dem Philipp Emanuel — von welchem sich ebenfalls eine vortreffliche Arie in demselben Bande befindet — zuzuschreiben, so wird man bei genauerer Betrachtung mit ziemlicher Gewißheit auf den großen Sebastian selbst hingeführt, wenigstens weisen Behandlung der Singstimme, des Accompagnements, des Textes u. s. w. auf die so eigenthümliche, wie kenntliche Feder dieses Meisters hin. Da die Arie „aus einem Passions-Oratorium" genommen, so dürften sich wohl in einer so umfangreichen Partitur hinlängliche Wahrzeichen finden, zu Gunsten oder Ungunsten dieser Vermuthung die Autorschaft festzustellen. —

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 6. Den 3. Februar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Julius Schäffer, Op. 4. Polonaise für das Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Der Componist hat bereits vor Jahren ein Op. 4 veröffentlicht, „Lieder ohne Worte". Diese frühere Zeit des Schaffens scheint er völlig desavouiren zu wollen, indem er uns jetzt wieder ein Op. 4 vorlegt. Und gewiß nicht mit Unrecht. Denn wenn früher der bloße Musiker in ihm sich regte und dem ersten Drängen des musikalischen Geistes nur darum zu thun war, sich irgend wie auszusprechen, so tritt er jetzt als Künstler vor uns, wie bereits in seinem Op. 1 (Phantasiestücke für das Pianof.) mit dem Bewußtsein, nicht blos fertigere musikalische Gebilde geschaffen, sondern insbesondere ihnen den Stempel höherer, geistiger Weihe aufgedrückt zu haben. Die vorliegende Polonaise ist ein Prachtstück in dieser Gattung, fertig in Form und Inhalt, indem es edlen Stolz gepaart mit äußerem Glanz, so wie liebreizende Anmuth und Innigkeit des Gefühls in sich vereinigt. Und diese Eigenschaften wohnen in so maßvollen Zügen dem Werke inne, in so reiner Klarheit, daß dem Spieler sie sofort in die Augen leuchten, auch ohne besonderes Sichhineinvertiefen. Bei letzterem dürften dann doch manche Schönheiten sich ihm offenbaren, die einer Musik-Erzählung widerstreben, da bekanntlich auch die ausdrucksgewandteste Feder nicht wohl fähig sein dürfte, alle die unzählichen Möglichkeiten einer musikalischen Gefühlsäußerung zu einem begrifflichen Worte zu fixiren. Die Polonaise steht übrigens auf eigenen Füßen, ein Anlehnen an Weber oder Chopin sucht man vergeblich. Ohne auch nur irgendwie an einen Vergleich mit den beiden Genannten zu denken, vereinigt sie den Glanz einer Weber'schen mit der zarten Schwärmerei einer Chopin'schen. Doch ist der gesammte Geist wieder ein anderer, der eben aus der innersten Vertiefung in das eigenthümliche Wesen dieser Gattung resultirt, abgeklärter als bei Chopin und detailreicher als bei Weber. Die Fortschritte der Technik und die daraus gewonnenen neuen Klangwirkungen hat der Componist in solcher Weise darin zu vereinigen gewußt, daß sie nie dem Charakter des Instrumentes widerstreben, sondern vielmehr seinem Wesen in solcher Weise entsprechen, wie man sie nicht so häufig in der neuern Behandlung des Pianofortes

findet. Hieraus folgt selbstverständlich, daß das Werk einem großen Theile der Spieler zugänglich ist, was im Interesse des schönen Werkes nur wünschenswerth sein kann. Stich und Ausstattung sind, wie immer bei der genannten Verlagshandlung, vortrefflich.

Lieder und Gesänge.

Robert Radecke, Op. 2. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Sgr.

Obwohl diese Lieder noch kein bestimmtes individuelles Gepräge in sich tragen, so leuchtet doch eine gut organisirte musikalische Natur aus ihnen, die, obschon noch im Entfalten begriffen, doch auf guten Pfaden wandelt, merklich von dem breiten Wege sich absondert und den schmalen Fußsteig zu betreten verspricht, der allein in jene Gegenden beseligenden Anschauens führt. Die Sprache, in welcher das Gefühl hier zu uns spricht, ist einfach und wahr, ebenso die Form, in welcher sie auftritt. Die Neigung zu dem Trüben, Düstern ist vorherrschend, ohne jedoch ins Krankhafte zu verfallen. Die Auffassung der Texte ist im Allgemeinen von einem gewissen poetischen Hauche beseelt, doch vermißt man noch das Individualisiren. Die Begleitung ist dem einfachen Geiste der Lieder entsprechend, zeugt von Sorgfalt und guter technischer Bildung. —

Robert v. Hornstein, Op. 1. Drei Lieder mit Begleitung des Pianoforte. — Stuttgart, Ebner. Pr. 10 Ngr.

Auch in diesem Erstlingswerke spricht ein einfacher, sinniger Geist zu uns, der sich zwar erst zu regen beginnt, aber doch dem Besseren zustrebt. Die Wahl der Texte ist gut, aber der Componist ist denselben noch nicht allenthalben gewachsen. Daher hat das Lenau'sche „Herbstlied" eine allerdings verfehlte Auffassung; es zeigt zwar ein edles Streben, Lenau'sche Poesie sich zum musikalischen Vorwurfe zu machen, allein die Schwingen sind noch zu kurz, dem Fluge des Aars zu folgen. Das Heine'sche „Wenn ich in Deine Augen seh'" hat nicht den entsprechenden Ausdruck, es verräth noch ein Ringen nach dem, wie es eigentlich sein soll. Die Wiederholung der Worte „doch wenn Du sprichst: ich liebe Dich" ist unstatthaft, weil durch keine innere Nothwendigkeit motivirt. Das beste ist Nr. 3, „Wohl lag ich einst in Gram und Schmerz" von Em. Geibel; es hat echten Liedausdruck, ist warm und wahr. Einverstanden dagegen mit der rhythmischen Gliederung, abgesehen von der sinnwidrigen Textwiederholung, kann sich Referent nicht erklären. Gleich in den einleitenden Tacten ist ein Tact zu viel, es widerstrebt das Fünftheilige unserm Gefühle. Fallen nun noch in der Mitte die beiden Text wiederholenden Tacte, („und weinte Tag und Nacht" und „sein Glück nicht fassen kann") so erhält das Lied eine wohlgegliederte, dem Gedichte entsprechende Abrundung. Die Wiederholung der Worte im Adagio zum Schluß „nicht fassen kann" ist hier an ihrer Stelle. —

Robert Schumann, Op. 119. Drei Gedichte aus den Waldliedern von G. Pfarrius, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Hannover, Nagel. Pr. 25 Ngr. Einzeln: Nr. 1. $12\frac{1}{2}$ Ngr., Nr. 2. $7\frac{1}{2}$ Ngr., Nr. 3. 10 Ngr.

Der Componist hat jedem dieser drei Gedichte die eigenthümliche Seite abzugewinnen gewußt, und wenn er in dem zweiten „Warnung" weniger eine lyrische als declamatorische Haltung angewendet, was dem Gedichte nicht entsprechend zu sein scheint, so ist es doch unglaublich, wie der Verfasser von „zur Würdigung R. Wagner's" (Nr. 19 d. Bl. S. 200 Anmerk. Bd. 39) Schumann gerade in diesen Gesängen verkennen und „im traurigsten Sinne des Wortes manierirt" nennen kann. Es bedarf wirklich nur einer flüchtigen Durchsicht derselben, um sofort zu erkennen, daß über sie von einem einseitigen Standpunkte aus abgeurtheilt worden, und zwar mit einer Leichtigkeit, wie sie einem, der „würdigen" will, nicht geziemend ist. Nr. 1 „Die Hütte" ist geradezu äußerst gelungen zu nennen, denn es athmet eine Frische und beseligende Naturschwärmerei, wie wir sie nur in früheren Erzeugnissen Schumann's wiederfinden. Auch das harmonische Element darin ist so klar und einfach, ja überaus leicht und faßlich, daß jedem nur mittelmäßigen Spieler es zugänglich ist. Nr. 3 „Der Bräutigam und die Birke" ist humoristischer Natur und zwar in sehr ergötzlicher Weise; von Gesuchtheit kann gar nicht die Rede sein, denn die Musik folgt dem harmlosen Scherz in einfachem Ausdrucke. Dieß Alles zu verkennen, verräth eine Einseitigkeit „im traurigsten Sinne des Wortes" weil von einer derartigen Würdigung bis zur Blasphemie nur noch ein Schritt ist.

J. J. Schramek, Klänge vom Oststrande. Ein Liebesroman in sechs Liedern von Robert Grosewsky, für eine Tenor- oder Sopranstimme. — Magdeburg, Heinrichshofen, 1850. Pr. Nr. 1—6. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Einzeln: Nr. 1, 2, 3, 4, 5. à 7½ Sgr., Nr. 6. 12½ Sgr.

Der Geist dieser Lieder ruht auf einem guten Grunde; wenn sie auch nicht durch Neuheit in der musikalischen Erfindung bemerkenswerth erscheinen, so tragen sie doch viel gute Elemente in sich, die eine edle Richtung des Componisten erkennen lassen. Sie zeugen zwar noch nicht durchgängig von einer Individualität, die einzig ihrer Eigenthümlichkeit folgt, doch lassen sie auch nicht ein bloßes Nachahmen und Anlehnen an Fremdes bemerken. Obschon hin und wieder Unbedeutenderes mit unterläuft, so zeigt sich doch nirgends Unedles oder Triviellеs; Einzelnes ist sogar vorzüglich zu nennen, worin höheren, künstlerischen Anforderungen Genüge geleistet worden. Das erste dieser Lieder „Widmung" gehört zu den weniger gelungenen; der musikalische Ausdruck darin hat keine anziehende Kraft, es ist etwas farblos. Nr. 2 „Zweifel" dagegen birgt einen guten Kern in sich; Wärme und natürliche Gefühlssprache verbunden mit guter Declamation und gesangsmäßiger Behandlung machen es zu einem wirkungsreichen Liede. Nr. 3 „Adele" für den Vortrag gleichfalls durch seine gesunde Empfindungsweise für den Sänger dankbar. Nr. 4 „Was ich liebe" ist etwas vag gehalten und von weniger musikalisch anziehender Farbegebung. „Ich zög Dir nach" Nr. 5, läßt wieder ein höher wallendes Gefühl erkennen. Nr. 6 „Ora pro nobis" Ballade, wohl das bedeutendste und eigenthümlichste unter allen. Durch scharfe Charakteristik im Einzelnen wie in der ganzen Tongebung tritt es als ein gelungenes Stück hervor. —

Duetts, Terzetts ꝛc.

Georg Goltermann, Op. 19. Drei Duetten für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. — Hannover, Nagel. Pr. 22½ Ngr. Einzeln: Nr. 1. 7½ Ngr., Nr. 2. 10 Ngr., Nr. 3. 12½ Ngr.

Duette im strengen Sinne sind es nicht, sondern vielmehr blos zweistimmige Lieder, in denen aber der Componist mit Wärme und Wahrheit zu uns spricht. Die musikalische Erfindung reizt weniger darin, wofür eine den Texten entsprechende Auffassung entschädigt. Es liegt uns nicht eine musikalisch in sich fertige Individualität vor, sondern der Inhalt derselben ist aus guten Vorbildern entlehnt, jedoch in solcher Weise, daß man nicht Anklänge aufzufinden vermag. Der Componist hat durch gute Studien eine solche musikalische Sprache sich anzueignen gewußt, die Jeder wegen ihres einfachen und aufrichtig gemeinten Ausdruckes verstehen wird. Die entschiedenste Wirkung macht Nr. 1 „Waldeslied" aus Amaranth von Redwitz. Es trifft den richtigen Ton in frischer, gewinnender Weise, seine Zartheit und Innigkeit wird sich leicht ins Herz singen. Nr. 2 „So halt ich endlich Dich umfangen" von Geibel, läßt den warmen Gefühlsausdruck in etwas matterer Farbe erklingen, es grenzt nahe an Monotonie; doch spricht die Empfindung so treuherzig zu uns, daß man den Mangel an musikalischer Potenz gern hinnimmt. „Der schwere Abend" von Lenau (Nr. 3) trifft im Allgemeinen den Grundzug des Gedichtes, die trübe Melancholie; allein es ist bloß die eine Seite des Gedichtes erfaßt und wiedergegeben. Der tiefere, Lenau eigenthümliche Geist, die ganze poetische Atmosphäre findet sich nicht entsprechend in ein musikalisches Bild zusammengefaßt. Und hierdurch wirkt es weniger anziehungsvoll; es ist etwas zu farblos und zu wenig geistig aufregend.

Emanuel Klitzsch.

Aus Königsberg.

Das Hauptereigniß in dieser Saison ist die Aufführung des Tannhäuser, welche am 18ten November 1853 geschah und zwar mit einem so günstigen Erfolge, wie ihn jeder, der für das Werk begeistert ist, nur wünschen mag. Seitdem wurde Tannhäuser nun bereits neun Mal bei erhöhten Preisen und vor einem stets großen, hingebenden Publikum gegeben, was wohl am anschaulichsten den durchgreifenden Erfolg beweist. Auch hier sind Vielen die Augen über Wagner'sche Kunst geöffnet worden durch Selbsterleben eines seiner Werke; aus Wagnerfeinden wurden vielfach Freunde, und mir sind specielle Fälle bekannt, wo durch das Studium Wagner'scher Clavierauszüge entschiedene Abneigung, ja höhnische Verachtung seiner Kunst erzeugt wurde, wo aber bei denselben Individuen durch lebendige Anschauung des Tannhäuser eine Begeisterung entstand, die um so aufrichtiger ist und um so stärker für die geistige Macht des Werkes spricht, als das frühere Vorurtheil keineswegs ein Verständniß erleichterte. Einzelne sind jedoch immer noch gegen den Tannhäuser, und das ist wohl begreiflich, wenn man erwägt, daß Vielen ein gewisser nothwendiger Grad von Elasticität und Schwungkraft des Geistes von der Natur versagt wurde, und daß selbst Solche, denen es keineswegs an Begeisterung für Werke fehlt, deren Verständniß sie schon mit der Muttermilch einsogen, doch

recht wohl außer Stande sein können, sich sogleich mit dem Wesen einer neuen Kunstanschauung und der daraus entspringenden Werke zu befreunden. —

Es sind dies gewöhnlich Leute, die da sagen: „ich gehe in die Oper, um schöne Musik, schöne Melodien zu hören, das Andere ist mir Nebensache." Solche Opernfreunde sind dann in der That „ganz Ohr" wie man zu sagen pflegt: all ihr Sein und Empfinden liegt im Nerv des Trommelfelles, woselbst dann ihre Opernwelt vernagelt ist. Man spreche nicht ein Anathema über solche Ohrenleute aus, sie sind oft ganz Verschiedene im Concert vor einer Schumann'schen oder Berlioz'schen Musik und in der Oper vor einem Meyerbeer'schen Werke. Dort zieht sie eine wahre verständige Schönheit an, hier werden sie überrumpelt von Effecten. Daß dieses „ganz-Ohr-sein" in der Oper natürlich ist und durch die Oper selbst hervorgebracht werden mußte, kann man in Wagner's Darstellung der Entwickelung der Oper finden. Wagner zeigt daselbst, wie dies Genre in seinem Entstehen und Vergehen immer ein bloßes Musikstück war, dem ein vergebliches Drama nur zum nothdürftigen Gerüste diente; — wie dann das musikalische Wesen überhaupt immer mehr bloß in der Melodie sich concentrirte, und darum zu einem Verständnisse im Grunde nichts weiter bedurfte, als nur des Ohrs, und zwar dieses für die Dichtung nur in sofern, als deren Wortgefüge in den einzelnen Vocalen die Tonbehälter bot, wobei die Worte als solche weiter keine Wichtigkeit hatten; sie standen zum Gesange, wie das Drama zur Opernmusik überhaupt. —

Die erste Vorstellung des Tannhäuser in Königsberg zeigte, daß viel Ernst und Fleiß auf die Einstudirung, auch bedeutende Kosten an die Inscenesetzung gewendet waren. Unser Kapellmeister Witt gehört zu den sogenannten „tüchtigen", und eine Inspiration konnte von ihm nicht wohl ausgehen; doch fehlte eine solche nicht so ganz, indem zwei Mitglieder unseres Opernpersonals, Frl. Haller und Hr. Ed. Weiß (durch welche die Partien „Venus" und „Wolfram" besetzt waren) Wagner's Werk kannten und hochverehrten, auch schon häufig in demselben an andern Bühnen mitgewirkt hatten. Es ist wohl anzunehmen, daß diese zwei Mitglieder durch Wort und Beispiel das Verständniß des Tannhäuser für ihre Collegen wesentlich erleichterten, wenigstens erhöhetes Interesse für dasselbe anregten. Was die Hauptrolle betrifft, so zeigte sich Hr. Bahrdt nicht gerade geeignet dafür, indem der Stimmcharakter wie überhaupt das ganze künstlerische Wesen dieses Sängers etwas Leichtfertiges (— milde ausgedrückt —) haben, das zur Darstellung edler Leidenschaft nicht paßt. Es ist die echte Theaterart die sich in diesem Sänger personificirt. Doch ist er sonst sehr begabt: seine Stimme ist schmeidig und klangvoll, sein Vortrag lebendig und seine Routine bedeutend; auch kann er sich ziemlich beherrschen, so daß das Unedle in seiner Ausdrucksweise wenigstens gebändigt wird. Nicht Jeder bemerkt das, denn was das Psychologische in dem Charakter des Stimmklanges (rein als solcher betrachtet) betrifft, so sind die empfangenden Sinneswerkzeuge vieler sonst recht fein kritisirenden Hörer oft recht stumpf. Selbst solchen Leuten die „ganz Ohr" sind, ist eine Stimme schon genügend, wenn sie vielen Klang hat, — für solche läßt Hr. Bahrdt auch nichts zu wünschen übrig; da sie in Betracht des Spieles, der Mimik eben so äußerlich auffassen, wird insbesondere der Tannhäuser dieses Sängers ihnen auch zusagen. Mir und Gleichfühlenden ist die Darstellung des Bahrdt'schen Tannhäuser kein „Spiel" sondern bloß „Verstellung". Das Verstellen treiben gar viele Mimen, und thun dabei frappant als ob sie spielten, — das ist dann Verstellung in der Verstellung. — Die Elisabeth gab Frau Schütz-Witt (Frau des Kapellmeisters) und genügte dem, der mit einem gemäßigten Wellenschlage der Leidenschaft in der Darstellung dieser Partie einverstanden ist. Frau Witt eignet sich am besten für Agathen-Partien, die sie mit Natürlichkeit und Gefühlsinnigkeit zu geben versteht. Die übrigen Rollen waren ziemlich gut vertreten, der Chor sang jedoch oft sehr unrein, und das verstärkte Orchester kämpfte viel mit der Technik, doch war der Totaleindruck ein entschieden günstiger, und hob sich mit den folgenden Vorstellungen zu einem glänzenden. Die ganze Königsberger Gesellschaft war erfüllt von der Hoheit des Werkes, und selbst öffentlich sprechende Feinde Wagner's waren ehrlich genug, ihre Bewunderung für das Ganze neben den Tadel verschiedener Einzelheiten auszudrücken. Da ist also die Form des Urtheils einmal umgekehrt, denn während sie bei herkömmlichen Opern stereotyp war: „im Ganzen nichts Besonderes, aber hübsche Sachen drin" — so heißt es nun: „das Ganze herrlich, aber einige nicht hübsche Sachen drin."

Auch von Lohengrin hörten wir etwas, nämlich Scenen am Clavier, die Hr. Sobolowski in einem seiner sechs Abonnementsconcerte vorführte. Der Erfolg war nicht so schlimm, wie man ihn am Clavier erwarten konnte, da der Vollgenuß des Tannhäuser wenigstens einen Begriff der Wagner'schen Kunst gegeben hatte. Wäre aber die Aufführung desselben nicht vorangegangen, so würde Lohengrin am Clavier ein fester Anhalt geworden sein für sämmtliche Clavierauszügler (— die im einseitigen Musikantengeiste in dem Clavierauszuge Alles finden zu können wähnen), und Wagner's Werke wären nach

wie vor „Unsinn" gewesen. So aber war der Sinn der Hörer vorbereitet, und obschon die Heerruferscenen, das Gottesgericht im Ganzen als ungeheuer kahl erscheinen mußten (da außer der Scene auch das hebende Orchester fehlte) so rissen doch einige Chorpartien und ganz besonders: die Brautgemachsscene die Gemüther hin. Eine so wunderherrliche Sprache der Liebe wird jedes Herz rühren müssen, — der Eindruck war unsäglich schön, und die Besetzung des Lohengrin und der Elsa trugen viel dazu bei; namentlich der Lohengrin wurde von dem hiesigen Buch- und Musikalienhändler Hrn. Pfitzer so poetisch-schön gesungen, daß Wagner selbst erfreut darüber gewesen sein würde.

Zunächst kommt eine Marpurg'sche Oper „Der König der Berge" (Text von Hartmann) zur Aufführung; vielleicht bringt uns der nächste Winter den Lohengrin!

An Concerten sind namentlich die des Violoncellvirtuosen Hrn. Kellermann zu erwähnen, dessen enorme Virtuosität durch eine eigenthümlich individuelle Vortragsweise erleuchtet wird. Es ist der Humor, der im Kellermann'schen Spiele so anziehend ist; sein inniges Gefühl documentirte sich im gesangvollen Vortrage der Romanesca, der Spohr'schen Arie „Rose, wie bist Du" und der verschiedenen Volksmelodien. Auch ein junger Violinspieler, Hr. Richard Seyler interessirte als Schüler Beriot's durch sein schönes Spiel, in dem sich eine beseelte Virtuosität kund that.

Trio-, Quartett- oder Symphoniesoiréen fehlen diesen Winter, — doch spielt das Orchester des Musikmeister Voigt vom 4ten Regiment Symphonien, die aber natürlich nicht so gelingen können wie von einem Opernorchester. Hr. Rudolph Gervais (Cantor und Gesanglehrer) führte seine Oper „Fritjof" im Concertsaale auf.

Der Winter ist noch nicht zu Ende, und hoffentlich habe ich noch manches Erfreuliche zu berichten.

Gruß allen Wagnerfreunden von

Louis Köhler.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Vierzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses. Symphonie von Gouvy (E-Dur, neu, Manuscript) unter Direction des Componisten; Romanze aus „Euryanthe" von C. M. v. Weber, gesungen von Hrn. Schneider; Adagio für den Contrabaß, von C. A. Mangold, vorgetragen von Hrn. Concertmeister August Müller aus Darmstadt. Zweiter Theil: Ouvertüre zu „Medea" von Cherubini; Arie des Telasco aus „Ferdinand Cortez" von Spontini, gesungen von Hrn. Behr; Phantasie über Motive aus „Moses" von Rossini für die Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von Frau Jeanette Pohl; Introduction und Scherzo für den Contrabaß, componirt und vorgetragen von Hrn. Concertmeister A. Müller; Ensemble aus „Euryanthe", vorgetragen von den HH. Schneider, Behr, Cramer und den Mitgliedern des Pauliner Sängervereins. — Ein neues Werk eröffnete den bunten Reigen der verschiedenartigsten Musikstücke, deren Zusammenstellung oft die seltsamsten Contraste hervorrief, und dieses Werk paßte in so weit in das Programm, als es ebenfalls ein buntes Allerlei von allen möglichen geborgten und sehr wenig bedeutenden eignen Gedanken und Motiven darbietet. Wir begegneten in der Symphonie des Hrn. Gouvy einer großen Menge lieber alter und neuerer Bekannter: Mendelssohn, Fr. Schubert, Beethoven, Berlioz, selbst der liebenswürdige Boieldieu waren zu unfreiwilligen Darlehen genöthigt worden, auch Meyerbeer's Prophet hatte eine Actie zu dem Unternehmen Gouvy's mit einem Motiv bezahlen müssen. Dies Alles hatte Hr. Gouvy mit einigen eigenen Zuthaten und mit nicht zu leugnendem Geschick in die üblichen vier Symphoniesätze gebracht und so ein recht hübsches Unterhaltungsstück hergestellt, das gut in die Ohren klingt und bei dem man der Mühe irgend einer geistigen Anstrengung vollkommen überhoben bleibt. Die Symphonie sprach an. Rauschender Applaus und stürmischer Hervorruf lohnten den Componisten. Eine Opposition zeigte sich nicht, da das Werk für eine solche zu gut und zu harmlos war — kurz Hr. Gouvy feierte einen Triumph, der dem, welchen seine erste ungleich höher stehende Symphonie in F-Dur vor einigen Jahren hier errang, nicht nachstand. — Wiewohl wir gewünscht hätten, daß man zwei so verschiedenartige Instrumente wie Harfe und Contrabaß nicht an einem und demselben Abende in Solos vorgeführt hätte, so interessirten diese Vorträge doch vor allen anderen am meisten. Frau Jeanette Pohl, durch ihre Vorträge vor einigen Jahren schon dem Publikum rühmlichst bekannt, zeigte sich abermals als treffliche Künstlerin auf ihrem schönen Instrumente. Sie hatte das beliebteste Werk von Parish-Alvars gewählt, welches für diesen ein stehendes Repertoirstück war, mit Recht aber fast um ein Drittheil gekürzt. Der Componist selbst konnte wagen mit einer Composition von solcher Länge aufzutreten, da diese Behandlung der Harfe damals neu war, den Reiz der Neuheit für sich hatte. Wie sehr dieser Umstand in die Wagschaale fällt, erhellt daraus, daß selbst in dieser Gestalt die Phantasie jetzt fast noch zu lang erschien. Das Publikum hat seit einer Reihe von Jahren viele Harfenvorträge gehört und ist etwas abgestumpft. Frau Pohl fand jedoch rauschenden Beifall. Abgesehen von der technischen Durchbildung ist es namentlich der musikalische Sinn, das durchaus Nobele des Vortrags, das Elegante und Feine, was ihr Spiel auszeichnet. — Hr. Concertmeister August Mül-

ler ist wohl der erste lebende Virtuos auf dem zum Solovortrage wenig geeigneten Contrabasse. Seine Fertigkeit grenzt ans Unglaubliche — er behandelt das schwerfällige Instrument mit derselben Leichtigkeit, wie ein Violinist seine Geige. Die schwierigsten Passagen, der Triller und die Verzierungen, die Doppelgriffe erscheinen unter seinen Händen mit einer Klarheit und Sauberkeit, die wir bei den geringeren Schwingungen der Saiten des Basses kaum für möglich gehalten hätten. Der Ton, den Hr. Müller aus dem Instrumente zieht, ist äußerst kraftvoll und dabei weich und zart, sein Vortrag sehr geschmackvoll. Hr. Müller ist ein wirklicher, ächter Künstler, und wenn man ihn, den colossalen Mann mit seinem Rieseninstrument vereinigt erblickt, erscheinen Beide so verwachsen, daß sie dem Auge ein Bild liefern, wie Parish-Alvars mit seiner Harfe. Auch er fand rauschenden Beifall und wurde gerufen. Sehr anerkennenswerth war Hrn. Schneider's Vortrag der Romanze aus „Euryanthe", obgleich uns der geschätzte Sänger an diesem Abende nicht ganz bei Stimme zu sein schien, wie auch Hrn. Behr's Gesang in der Spontini'schen Arie Lob verdiente. Das Ensemblestück aus „Euryanthe" vermochte nicht recht zu zünden, da es in Wahrheit auch zum Concertvortrage wenig paßt und überdem in der Ausführung nicht vollständig genügte. — Das Orchester that wie gewöhnlich seine Schuldigkeit, besonders gelungen war die Execution von Cherubini's Ouvertüre zu „Medea."

Hr. Louis Lacombe gab am 29sten Januar Vormittags 11 Uhr im Saale des Gewandhauses vor einem eingeladenen Publikum eine Matinée musicale, in welcher er mehrere seiner Compositionen für Kammermusik vorführte. Das den Anfang bildende Trio Nr. 2 in A-Moll für Pianoforte, Violine und Violoncell (gespielt vom Concertgeber, den HH. Concertmeister David und Grützmacher) ging leider einem vielleicht nicht geringen Theile des Publikums verloren, da während der Ausführung dieses Werkes eine störende Unruhe im Saale und ein fortwährendes Ab- und Zugehen an den Eingängen stattfand. Man hatte nämlich die Gallerien erst um 11 Uhr geöffnet. Das im Saale über zahlreich versammelte Publikum fand daselbst keinen Platz und strömte nun, nachdem das Trio schon begonnen hatte, den Gallerien zu. Ein erschöpfendes Urtheil über das jedenfalls sehr interessante Werk zu geben, sind wir demnach nicht im Stande und können nur sagen, daß uns das Trio zahlreiche schöne und edle Motive zu enthalten, daß die Fassung desselben uns eine die Künstlerhand verrathende schien und daß das Ganze allenthalben die edelste künstlerische Gesinnung zeigte. Die Ausführung war eine vorzügliche. Die übrigen zu Gehör gebrachten Compositionen (sämmtlich für Pianoforte solo) des Hrn. Lacombe gehören der Salonmusik in ihrer besseren Richtung an; es waren diese Werke: ein Nocturno, eine Etude en octaves, le retour du querrier (dramatische Phantasie) und zwei kleinere Stücke, l'ondine (Ballade) und Polonaise. Unter diesen erschienen uns als besonders hervorragend die Etude, die dramatische Phantasie und l'ondine. Ein bedeutendes Talent für melodische Erfindung, eine große Formgewandtheit und eine meisterhafte Behandlung des Instrumentes traten bei sämmtlichen Compositionen des Hrn. Lacombe hervor, der sich überdem beim Vortrag derselben, wie auch der Cis-Moll-Sonate von Beethoven, als ein Pianist ersten Ranges bewährte, dem es diesmal möglich ward, seine eminente Technik vollständiger zur Geltung zu bringen, als bei seinem ersten Auftreten im dreizehnten Abonnementconcerte, wo ihm der zähe Anschlag und der dumpfe Ton des Piano's, das er damals spielte, nicht wenige Hindernisse in den Weg legten. — Frl. Auguste Koch, eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums, trug in dieser Matinee folgende Gesangsstücke vor: „Aufenthalt" und „Gretchen am Spinnrad" von Fr. Schubert, und „Frühlingslied" von Mendelssohn. Die junge Dame hat eine schöne, jedoch noch nicht vollständig ausgebildete Stimme, die sie leider bisweilen etwas zu sehr anstrengen mußte, da die Begleitung auf dem großen Concertflügel sehr wenig discret war.

Im Theater kam am 28sten Januar Mehul's herrliche, hier seit vielen Jahren nicht gehörte Oper „Jacob und seine Söhne" zur Aufführung und hatte einen nicht unbedeutenden, hoffentlich auch nachhaltigen Erfolg. Ein junger Tenorist, Schüler der Frau Schäfer, Hr. Claus, machte in der Partie des Joseph hier seinen ersten theatralischen Versuch, nachdem er, wie es heißt, schon früher auf kleineren Bühnen einige Vorübungen angestellt hatte, und fand die freundlichste und aufmunterndste Theilnahme beim Publikum. Die Stimme des Hrn. Claus ist von bedeutendem Umfange, sie ist vollkommen gleichmäßig ausgebildet und hat jene Männlichkeit und Fülle, gepaart mit dem schönsten Wohllaut, welche der Tenorstimme einen so besonderen Zauber verleihen und leider so selten zu finden sind. Die künstlerische Ausbildung des jungen Sängers als solchen verräth eine gute Schule: seine Tonbildung ist tadellos, seine Fertigkeit schon jetzt nicht unbedeutend, seine Textaussprache — das untrügliche Zeichen einer guten Gesangsbildung — ganz vortrefflich. Auch als Darsteller scheint Hr. Claus Talent zu haben; wenn er auch als solcher bis jetzt natürlich noch nichts Entsprechendes leisten kann, so zeigte sich doch allenthalben die Begabung und der ernste Wille dazu. Mit besonderen Lobe heben wir seine für einen ersten Anfänger in der Schauspielkunst vortreffliche, äußerst deutliche und verständnißvolle Aussprache des Dialogs hervor. Bei seinen schönen und seltenen Mitteln kann Hr. Claus bald eine Zierde unserer Bühne werden, wenn er so fortfährt, wie er begonnen, und wir können es dann auch als einen wahrhaften Gewinn unserer Oper ansehen, daß die Theaterdirection das schöne aufblühende Talent bereits auf vier Jahre engagirt hat. Frl. Miller, welche sich bereits vor mehreren Monaten dem Publikum als Königin der Nacht vorstellte, sang an diesem Abende die Partie des Benjamin. Wir glauben nicht, daß Frl. Miller trotz des nicht zu verkennenden Fleißes jemals im Stande sein wird, den nur zu fühl-

baren Mangel einer Sängerin für colorirte Sopranpartien an unserer Bühne zu beseitigen. Sie hat zu wenig natürliche Mittel und eignet sich ihrer Persönlichkeit nach auch wenig für ein erstes Fach. — Von den Vertretern der übrigen Solopartien nennen wir mit besonderer Anerkennung Hrn. Behr (Jacob) und Hrn. Brassin (Simeon). — Eine junge Sängerin, Frl. Ziesche vom Stadttheater in Reval, welche kürzlich als Königin in den „Hugenotten" auftrat, konnte in keiner Weise auch den mäßigsten Anforderungen genügen, die man bei einer Bühne, wie die unsrige, an die Darstellerin dieser Partie stellen kann und muß. F. G.

Die musikalischen Genüsse häuften sich in diesen Tagen außerordentlich. Am 31sten Januar veranstaltete der Pauliner-Sänger-Verein im Saale des Gewandhauses sein jährliches Concert. Früher war dieses Concert immer mit einem Balle verbunden gewesen, und fand dem entsprechend in einem dazu bestimmten Saale Statt. Je mehr indeß die Leistungen des Vereins bei seinem ausgezeichneten Streben unter der vortrefflichen Leitung seines Directors, des Hrn. Organist Langer, an künstlerischer Bedeutsamkeit gewannen, um so mehr stellte sich auch das Unpassende einer solchen Einrichtung, schon in Rücksicht auf das Local, heraus. Es ist deshalb seit einiger Zeit mit Recht die Einrichtung getroffen worden, daß Concert und Ball an verschiedenen Abenden stattfinden. Das diesmalige Programm war folgendes: Erster Theil: Ouvertüre zur Zauberflöte; Arie aus der Schöpfung, vorgetragen von Frau Sophie Förster; das Liebesmahl der Apostel, biblische Scene für Männerstimmen und Orchester von R. Wagner. Zweiter Theil: Lustspiel-Ouverture von J. Rietz; Lieder von Mendelssohn: „Es weiß und räth es doch Keiner" 2c. und W. H. Hauser: „Vögele im Tannenwald" 2c.; Etude en octaves, Notturno und Polonaise, vorgetragen von Hrn. Lacombe; zwei Lieder: Frühlingslied und das Vöglein im Walde, von Dürrner; Nachtgesang von Mendelssohn; Frühlingsnahen, Phantasie für Chor, Solostimmen und Orchester, componirt von J. A. Josephsohn; die Studenten, von N. W. Gade; des Weines Hofstaat, von J. Rietz. — Wir haben schon früher ausgesprochen, daß die Programme dieses Vereins sich durch große Trefflichkeit auszeichnen. Sie müssen als Muster gelten, schon deshalb, weil darin auf das gute Alte wie auf das Neue gleichsehr Rücksicht genommen, stets etwas noch nicht Gehörtes gewählt wird. Das eben mitgetheilte Programm bestätigt dies abermals. Ein großes Verdienst hat sich Hr. Langer insbesondere durch die Wahl des Wagner'schen Werkes erworben. Die enorme Schwierigkeit desselben hat jedenfalls bis jetzt vor häufigeren Aufführungen bei Männergesangfesten und an anderen Orten zurückgeschreckt, was bei seiner hohen Trefflichkeit zu beklagen ist. Die Ausführung durch den Pauliner-Verein war eine ganz ausgezeichnete. Das Werk trat uns in einer Vollendung der Darstellung entgegen, die man auch bei vorzüglichen Aufführungen selten erlebt. So war denn auch der Eindruck ein gewaltiger, begeisternder und muß den Componisten einigermaßen für die verunglückte Aufführung des Lohengrin auf dem hiesigen Theater entschädigen. Ueberhaupt erschien das Concert als eines der genußreichsten der Saison, wozu auch die Mitwirkung der Frau Sophie Förster und des Hrn. Lacombe wesentlich beitrug. Ueber des Letztgenannten Leistung haben wir nicht nöthig, hier noch weiter zu sprechen. Welchen Eindruck er bei dem Publikum durch seine Matinée gemacht hatte, zeigte sich, indem er bei seinem dießmaligen Auftreten empfangen wurde. Frau Förster trat zum ersten Male öffentlich auf, mit solchem Erfolg jedoch, daß sie nach beiden Vorträgen rauschenden Beifall fand und gerufen wurde. Sie ist Schülerin des Hrn. Teschner in Berlin und des Hrn. Böhme in Dresden. Frau Förster bietet eine in unserer Zeit sehr seltene Erscheinung, indem sie möglichst fertig und gereift vor das Publikum tritt, während sonst anfangende Künstler und Künstlerinnen ihre Entwicklung gewöhnlich vor den Augen desselben zurücklegen. Die natürlichen Mittel derselben sind keine überaus hervorstechenden, jedoch so bedeutend, um in unserer Zeit zu den sehr vorzüglichen gerechnet zu werden, die künstlerische Bildung ist eine gründliche, durchaus tüchtige, die gesammte Darstellung eine überaus liebenswürdige, durchaus wohlthuende, gesunde und natürliche. Frau Förster hat nur noch durch häufigeres Auftreten etwas mehr Gewandtheit zu erlangen, um wie wir glauben hoffen zu können, den besten Künstlerinnen beigezählt zu werden. Schon jetzt muß sie für alle Concertinstitute und Theater eine überaus wünschenswerthe Acquisition sein. Erfreulich war es uns, bei dem Mangel an Sängerinnen und dem vielfach Ungenügenden, was wir in letzter Zeit im Concert und Theater gehört haben, plötzlich und unerwartet so trefflichen Leistungen zu begegnen. — Unter den noch nicht gehörten Compositionen war die des Hrn. Josephsohn bemerkenswerth. Sie zeigt eine gute künstlerische Gesinnung und das Streben die breitgetretenen Pfade der Gewöhnlichkeit zu verlassen, dem vollständigeren Gelingen hinderlich war jedoch jedenfalls die nicht ganz glückliche Textwahl. — Hr. Concertmeister David leitete die beiden Ouvertüren und die Arie, die übrigen Vorträge fanden unter Direction des Hrn. Langer Statt. Alles trug dazu bei, den Genuß des Ganzen zu erhöhen. Der ausgezeichneten wirklich virtuosenmäßigen Leistungen des Pauliner-Vereins haben wir so oft gedacht, daß wir darüber nichts hinzuzufügen brauchen.

F. B.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Frl. Cruvelli ist als Valentine in den Hugenotten die Heldin des Tages von Paris geworden. Ihre nächste Rolle wird die „Vestalin" in Spontini's gleichnamiger Oper sein.

Die Sängerin Stolz hat von der brasilianischen Regierung einen Engagementsantrag auf drei Jahre für die große

Oper in Rio Janeiro erhalten. Die bescheidene Künstlerin forderte dafür nicht weniger als eine Million und hunderttausend Frcs. Man soll ihr eine Million Frcs. geboten haben.

Robert und Clara Schumann sind von einer glänzenden Kunstreise nach Holland nach Düsseldorf zurückgekehrt und gedenken im Frühjahr nach London zu gehen.

Wilhelmine Clauß hat in Bonn ein Concert gegeben; nur Eins aber auch ein überfüllt besuchtes und mit großem Erfolge. Die Künstlerin spielte in dieser Woche in dem Concert des Leipziger Gewandhauses.

Von Virtuosen-Concerten in Berlin nennen wir das des Violin-Virtuosen Arnstein und das der jungen Pianistin Grünstein aus Wien.

Siegismund Neukomm, der Verwandte Haydn's und Gespiele Mozart's, unter allen Tonkünstlern der Gegenwart vielleicht der, welcher den Ruhm deutscher Kunst am weitesten getragen, weilte in jüngster Zeit von Berlin kommend mehre Wochen in Frankfurt a. M. Von dort ging er über Paris und Rouen nach England zurück, wo er in den letzten Jahren über gelebt hat.

Die Sängerin Rosa Baumann aus Hirschberg in Schlesien, welche früher in Düsseldorf weilte, bei mehren Gesangfesten thätig mitwirkte, später in Italien noch eine gründliche Schule durchmachte, darauf in ihre Heimat zurück kehrte, ist jetzt für die Winterconcerte wieder in Düsseldorf gefesselt, wo sie durch ihre kräftige, farbenreiche Altstimme, wie durch ihre herrliche Methode, allgemeines Entzücken erregt.

Die deutsche Sängerin Mathilde Marchesi (geborne Graumann aus Frankfurt a. M.), welche das Sommerhalbjahr in Florenz zubrachte, ist mit ihrem Gatten für die Bühne von Ferrara gewonnen und macht in dieser Stadt großes Aufsehen.

Der fürstlich wittgensteinische Musikdirector Königsberg hat nach dem Tode seines Gönners, des tonkundigen Fürsten, seinen seitherigen Wohnort, Berleburg, verlassen, und ist, nachdem er sich einige Zeit in Cöln aufgehalten, nach den vereinigten Staaten von Nordamerika gezogen, von wo aus ein ehrenvoller Ruf an ihn ergangen war.

Tenzler, der seitherige Musikdirector in Burscheid bei Solingen, ist als Concertmeister nach St. Louis nach Nordamerika übersiedelt und hat auch drüben durch sein schönes Spiel, sowohl als Geiger, wie Oboer, vielen Beifall geerndet.

Neue und neueinstudirte Opern. Dorn's „Nibelungen" sind in Weimar unter Liszt's Leitung und mit großem Pomp in Scene gegangen und haben Beifall gefunden, dabei auch der Ehre der Weimar'schen Oper: frisch und kräftig sich des Neuen anzunehmen und manches Werk zuerst zu bringen, neue Ehre hinzugefügt. Leider ist davon das Schauspiel zu Weimar der grellste Gegensatz; sein unfruchtbares Repertoir ist unverzeihlich, namentlich einem Manne wie Marr, von dem man eine ganz besondere Thätigkeit zu beanspruchen berechtigt war.

Auber's „Marco Spada" hat bei erster Aufführung in Hamburg Beifall gefunden; ebenso Nicolai's „Die lustigen Weiber von Windsor" in Cöln.

Meyerbeer's neueste Oper: „Der Stern des Nordens", wird Anfangs Februar auf dem komischen Opern-Theater zu Paris aufgeführt.

Vermischtes.

Daß Wagner's „Tannhäuser" in München zur Aufführung kommen solle, wurde von mehreren Blättern berichtet. Die „Süddeutschen Musikzustände" indeß scheinen über die sonst so guten Intentionen Dingelstedt's gesiegt zu haben; die Nachricht wird widerrufen. Geben wir indessen doch der Hoffnung noch Raum, daß Dingelstedt sich von jenen Fesseln noch emancipiren werde.

Frau v. Bock (Schröder-Devrient) ist eingeladen, in einer großen musikalischen Soirée des königlichen Schauspielhauses zu Berlin noch einmal als Lieder-Sängerin mitzuwirken.

Die Aufführung von Gluck's „Orpheus" im Concerte des Frauenvereins zu Berlin ist glänzend vorübergegangen. Der Dirigent Taubert und die Sängerin der Titelrolle Frl. Johanna Wagner, haben sich große Verdienste dabei erworben.

Im Hause des Kapellmeisters L. Landsberg zu Rom (aus Breslau gebürtig) war zu Ehren der Anwesenheit des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen ein großes Concert, worin Beethoven, Mozart, Weber und Meyerbeer aufgeführt wurden. Italienische und Englische Sänger und Sängerinnen wirkten dabei mit.

R. Wagner ist nun auch in Californien gehört! Im französischen Theater der Hauptstadt St. Francisco veranstaltete der kunstsinnige Gouverneur Woodworth ein großes Concert, worin die Tannhäuser-Ouvertüre zum Entzücken Einheimischer und Fremder aufgeführt wurde.

Lindpaintner ist eingeladen worden, das diesjährige große Niederrheinische Musikfest zu dirigiren. Der Eingeladene wird dieser unerwarteten Ehrenbezeugung jedenfalls Folge geben.

Notiz. Hierbei Titel und Register zum 39sten Band der Zeitschrift.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 7. Den 10. Februar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Concertmusik.

Concertstücke mit Orchester.

W. A. Mozart, Sechs Clavierconcerte in Partitur, herausgegeben von einem Vereine von Tonkünstlern und Musikgelehrten in Frankfurt a. M., mit Bearbeitung der Orchesterbegleitung für das Clavier von F. X. Gleichauf. — Offenbach, Joh. André.

Mozart starb 1791. Und heute — 1854 — also im 63sten Jahre nach seinem Tode erscheint endlich aus dem Nachlasse des unvergeßlichen Meisters ein Theil der Werke, die der Oeffentlichkeit — in ihrer ursprünglichen Gestalt wenigstens — unzugänglich waren, seitdem sie unter des Meisters Hand nicht mehr klingendes Leben gewinnen konnten. Mit diesen Concerten begeisterte Mozart die Welt; diese Concerte unterwarfen ihm die Verehrung und Bewunderung Tausender, und durch die tändelnde Leichtigkeit, mit welcher er sie vortrug, berauschte er die feurigen Italiener so sehr, daß sie dieses Wunder nur durch ein anderes erklärbar fanden, indem sie dem Goldreifen an Mozart's Finger einen übernatürlichen, zauberhaften Einfluß zuschrieben. Die Verbreitung größerer musikalischer Werke, namentlich in Partitur, war in jener Zeit der schwerfälligen Bewegung eben so unbequem als selten, und so unterlag eine große Anzahl auch der Mozart'schen Werke dem Schicksale, — für die Welt verloren — der Stolz einzelner Notenschränke zu werden. — Vor einigen Jahren endlich vereinigten sich in Frankfurt einige warme Verehrer Mozart's (Schnyder von Wartensee, Franz Messer, Julius André, Heinr. Henkel u. a.) und beschlossen, die vergessenen Kunstschätze an's Licht zu ziehen. Zu diesem Zwecke wählten sie zuvörderst sechs Clavierconcerte aus, von denen die erste Hälfte bereits erschienen ist. Sie rechnen bei diesem großen Unternehmen auf die Unterstützung des Publikums, und wir verfehlen nicht im Allgemeinen und insbesondere die Musiker darauf aufmerksam zu machen. Keiner Notensammlung sollten diese ewig jungen Werke des verehrten Meisters fehlen. Die Ausstattung ist sauber und correct, und der im System der Pianofortestimme eingetragene, geschickt gemachte Clavierauszug der Tuttistellen u. s. w. garantirt auch dem im Partiturlesen nicht Geübten den Genuß des Ganzen. Die Besetzung des Orchesters ist so einfach und die Stim-

men sind so leicht ausführbar, daß es in Deutschland wohl kaum ein Städtchen geben möchte, wo sich diese Concerte wegen Mangel an Kräften nicht sollten ausführen lassen. — Möchte sich daher die Betheiligung des Publikums bei diesem Unternehmen so ausreichend erweisen, daß der Frankfurter Künstlerverein sich in Stand gesetzt sähe, die noch übrigen funfzehn Clavierconcerte Mozart's den erscheinenden sechs nachfolgen zu lassen! —

Levis.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. C. Eschmann, Op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdruckes und der Nüancirung im Pianofortespiel. Heft 2. — Cassel, Luckhardt. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

— — —, Op. 18. Sechs Tonstücke zu vier Händen. Nr. 1. Romanze. Nr. 2. Scherzo. — Ebend. Pr. Nr. 1. 15 Sgr., Nr. 2. 12½ Sgr.

— — —, Op. 19. Drei kleine Clavierstücke. Capriccio, Blumenstück, Liebeslied. — Ebend. Pr. 15 Sgr.

In Bezug auf Op. 16 weisen wir zurück auf das über das erste Heft dieses Werkes Gesagte (N. Z. Bd. 37. Nr. 26). Das zweite Heft enthält wieder vier Etüden, welche den praktischen Zwecken der technischen Ausbildung durch einen künstlerischen Inhalt freundlich entgegenkommen. Nr. 7 — Phaläne betitelt — ist in seinem schimmernden, falterartigen Tone, in seiner bunten, wechselvollen Harmonienfülle originell concipirt. Die drei anderen Nummern dieses Heftes entbehren dieses Vorzuges, wenigstens so viel die Wahl der ihrer detaillirten Entwickelung zu Grunde gelegten musikalischen Motive anbetrifft. Die Verwendung dieser Motive führt im Verlaufe allerdings manche interessante Combinationen herbei.

Von Op. 18 liegen nur zwei Nummern vor, die schon aus dem äußerlichen Grunde willkommen geheißen zu werden verdienen, weil sie geeignet sind, den verhältnißmäßig bedeutenden Mangel an vierhändigen Originalcompositionen verringern zu helfen. Die Stücke scheinen weniger frei künstlerische als instructive Zwecke anzustreben, und in dieser Hinsicht empfehlen wir sie gern Lehrern, welche vorgerücktere Zöglinge im „avista-Spiel" zu üben pflegen. Nr. 2, Scherzo-Menuetto, ist im Tone der steyrischen Ländler gehalten und bestrebt sich durch die geschickte Form die etwas dürftigen Gedanken interessant zu machen. Aber wo die Form den Inhalt und nicht umgekehrt der Inhalt sich seine Form schafft, da wird nie ein vollendetes Kunstwerk in's Leben treten.

Op. 19 endlich enthält „drei kleine Clavierstücke" für zwei Hände, ein Capriccio, ein sogenanntes Blumenstück und idem Liebeslied. Das Capriccio zeichnet sich vor den beiden anderen Stückchen durch Selbstständigkeit der Conception aus. In dem „Blumenstücke" und auch im „Liebeslied" deutet der Hr. Verfasser manchmal über sich hinaus und erinnert uns an die Meister, denen er seine künstlerischen Sympathien zumeist zuzuneigen scheint. Die Stücke gehören zu den empfehlenswerthen; denn sie sind nicht zu schwer und nicht zu leicht, treten ohne Prätention auf, klingen anmuthend, sind frei — wenn auch nicht von oft gehörten Phrasen, so doch von „Gemeinplätzen". — Mehr kann ja die Kritik, wenn sie sich die Anerkennung einer wohlwollenden erhalten will, nicht verlangen! — Und doch kennen wir noch Etwas, das wir in den Werken des Hrn. Eschmann immer vergebens gesucht haben. Was dieses Etwas sei, können wir allerdings nicht in Worte fassen — es ist ein Empfundenes, Unaussprechliches, das, wo es sich in Tonwerken kundgiebt, den Hörer bongré-malgré gefangen nimmt. Wir verkennen in den Werken des Hrn. Eschmann keineswegs den strengen, sittlichen Künstlereifer und Künstlerernst, aber bei unserem bereitwilligsten Entgegenkommen gelang es den Arbeiten des Hrn. Verfassers nicht, uns für die Persönlichkeit des künstlerischen Subjectes so lebhaft zu interessiren, daß der Gedanke an seine Zukunft uns mit hoffnungsvoller Spannung und zuversichtlicher Freude erfüllt hätte. Wer ein großes Werk schaffen will, muß seine ganze Kraft auf den Brennpunkt dieses einigen Zweckes concentriren. Zersplitterung der Kräfte ist Verderben! Non multa, sed multum!

J. de Haas, Op. 8. Sechs Lieder ohne Worte. — Mainz, Schott. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Wir wollen nicht untersuchen, welcher Nothwendigkeit dieses Notenheft seine Existenz verdankt. Wir vermissen darin nicht blos die Fähigkeit des reinen Gehörs, den Sinn der Schönheit, sondern auch das Gestaltungsvermögen und sogar die nothwendigsten Beweise einer äußerlichen Federfertigkeit. Es giebt das Heft also der Kritik keine Handhabe ihres Urtheiles. — Damit hört denn ihr Wohlwollen nicht

blos, sondern auch ihre Competenz auf. Denn zur „Klippschule" darf sie sich niemals herabwürdigen.
Levis.

Dresdner Musik.

VIII.

Allerlei unwichtige Nachrichten und alte Neuigkeiten. — Das Dresdner Journal und Dresdner Tageblatt im Zweikampf. — Ein Brief von Carl Krebs. — Erbauliche Betrachtungen. — Das Opernrepertoir des letzten Jahres. — Vorschläge für die Zukunft.

Die wiederholte lange Abwesenheit Ihres Referenten von der sächsischen Residenz ist die einzige Erklärung, aber hoffentlich ausreichende Entschuldigung seines hartnäckigen Schweigens über die Dresdner Musik des vergangenen Jahres. Wenn man fast ein halbes Jahr von einer Stadt entfernt war, sammelt sich der Stoff, selbst wenn im Grunde wenig qualitativ Wichtiges zu berichten wäre. Ich habe deshalb weit auszuholen, und bitte meine freundlich gesinnten Leser im Voraus um Entschuldigung, daß ich sie mit theils sehr alten, theils sehr unwichtigen Neuigkeiten unterhalten muß. Unter die letzteren sind einige persönliche Kleinigkeiten zu zählen, die ich Ihnen nicht ersparen darf, ohne befürchten zu müssen, daß mein Schweigen für kein zufälliges, sondern ein absichtliches gehalten würde.

Meine Erwähnung des entstellenden Berichtes, den Hr. Carl Banck über das Karlsruher Musikfest, ohne Angabe der Quellen, im „Dresdner Journal" zusammentrug, hat zu einer kleinen Episode geführt. Ein mir völlig Unbekannter soll meinen, das Dresdner Journal berührenden Passus (aus dem letzten Karlsruher Brief) im Dresdner Localblatt wiederholt, und den betreffenden Feuilletonisten aufgefordert haben, sich vor dem Publikum wegen meiner Beschuldigung zu rechtfertigen. Hr. Banck hat hierauf (in Nr. 293 v. Jahrg. 1853 seines Journals) eine Art indirecte Erwiderung auf meinen Artikel (in Bd. 39. Nr. 20 dieser Blätter) gegeben. Aus dieser, im würdigen Tone unverletzbaren Selbstbewußtseins gehaltenen Entgegnung geht denn hervor, daß das Dresdner Journal so unschuldig ist, wie ein neugebornes Kind! Hr. Banck hat nachträglich die Blätter namentlich angeführt, welche er „benutzte", d. h. aus denen er die Quintessenz aller zerstreuten Beschuldigungen sammelte und abdestillirte. Hätte er die Ingredienzen, aus denen das Dresdner Journal „Feuilleton macht", sogleich angegeben, so hätte er sich die Mühe einer ausführlichen Antwort, und uns das Vergnügen ersparen können, mit dem Dresdner Journal in irgend welche Berührung zu kommen. — Es genügt, daß Hr. Banck hiermit erfährt, daß ich jenen Anonymus im Tageblatt, der ihm eine Erwiderung durch theure Insertionsgebühren abrang (denn der „Neuen Zeitschrift" antwortete das „Dresdner Journal" nicht), weder zu kennen, oder auch nur zu ahnen die Ehre habe. — — —

Die zweite persönliche Angelegenheit, mit welcher ich meine Leser belästigen muß, ist noch speciellerer Art. Daß meine Berichte über die Dresdner Musik Niemand mehr mißfallen konnten, als dem Hrn. Kapellmeister Krebs in Dresden, wird Jedermann natürlich finden. Das Mißvergnügen dieses genannten Herrn machte sich denn auch, vor geraumer Zeit, in einem Briefe Luft, welcher durch Vermittelung der Redaction dies. Bl. mir gelegentlich zugesandt wurde. Dieser Brief war in einem solchen Tone gehalten, daß ich lediglich aus Schonung gegen Hrn. Krebs die Absicht unterließ, den Brief in diesen Blättern zu veröffentlichen. — Drohbriefe an mißliebige Recensenten sind übrigens weder etwas Neues noch Wichtiges. Man legt dergleichen Expectorationen „ad acta", ohne natürlich die darin enthaltenen Aeußerungen im Geringsten zu berücksichtigen. Ich schwieg folglich über diese geringfügige Thatsache, die bald in Vergessenheit gerieth.

Nach meiner Zurückkunft nach Dresden erfahre ich jedoch, leider sehr spät, daß Hr. Krebs, durch mein überraschend langes Schweigen ermuthigt, den Gedanken gefaßt habe, daß ich in Folge seines Briefes die Berichte über Dresden, und speciell über ihn, seither unterlassen habe! Hr. Krebs soll auch, meine Discretion vollkommen mißverstehend, den Inhalt seines Briefes anderen Personen mit Selbstbefriedigung mitgetheilt haben! — — — Wir theilen unseren Lesern diese Anecdote ohne Commentar mit, damit sie ein Beispiel von den seltsamen Schicksalen erhalten, denen ein Berichterstatter ausgesetzt sein kann — selbst wenn er abwesend ist! — — —

Es bedarf wohl kaum der Versicherung, daß wir unsere Berichte ganz in der bisherigen Weise fortsetzen, sobald Hr. Krebs, oder sonst ein, an dem Dresdner Musiktreiben Betheiligter, uns dazu Veranlassung geben wird. Wir loben mit Freuden, was unserer Ueberzeugung nach zu loben ist. Wir tadeln aber ohne Wahl und Rücksicht, was unserer Ansicht von Kunst und Künstler, und überhaupt dem Princip zuwider ist, welches diese Blätter consequent verfolgen.

Dieses Princip hier nochmals auseinanderzusetzen, ist um so überflüssiger, als ich es nicht nur in meiner ersten Correspondenz aus Dresden, (Bd. 37 Nr. 8) sondern zur Eröffnung des gegenwärtigen Jahrganges wiederholt ausgesprochen habe. — Energische Bekämpfung des Ueberlebten und Lebensunfähigen (es sei eine Person oder Sache); principielle Opposition den Gegnern einer allseitigen, freien und selbstschöpferischen Entwickelung der Kunst; Kampf gegen die Reactionäre in der Musik; energischer Kampf gegen den Leichtsinn und die Handwerksmäßigkeit — mögen sie von Componisten, oder ausübenden Künstlern oder von den Leitern einer Kunstanstalt ausgehen, — das ist unsere Pflicht, bei deren allseitiger Verfolgung irgend welche Rücksichten so wenig in Anschlag kommen, daß diejenigen, welche sich persönlich verfolgt oder beleidigt glauben, dadurch nur beweisen, daß sie nicht wissen, welches Princip wir anerkennen.

Nicht die Person, sondern deren Gesinnungen und Handlungen greifen wir an. Insofern diese auf Ueberzeugung beruhen, und folglich von der Person nicht zu trennen sind, können wir, bei aller Achtung die wir vor jeder consequenten Gesinnung haben, allerdings nicht umhin, die Person mit der Sache zugleich zu bekämpfen. Diese Fälle sind aber im Ganzen die seltnerern. Denn die Mehrzahl der heutigen Künstler hat keine so tiefgehende, mit der Individualität so innig verwachsene Ueberzeugung, daß eine Identität von Person und Gesinnung allenthalben vorauszusetzen wäre! Die Gesinnung kann übrigens, der Oeffentlichkeit gegenüber, nur nach der Handlungsweise gemessen werden. Wer anders denkt, als er handelt, wer uns einreden will „er möchte wohl, aber er könne nicht anders" — der hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn wir ihn „verkennen". — Er trete mit seiner besseren Ueberzeugung frei an's Licht, und beweise sie durch Thaten, so werden wir ihn ebenso freudig und lobend anerkennen, als wir ihn energisch befehden müssen, solange er nur nach Handlungen beurtheilt werden kann, welche unserem Princip des Fortschrittes zuwider sind.

Verlassen wir diese unerquicklichen Betrachtungen, deren weitere Ausführung wir gern unterlassen, weil wir das Kriegführen von Herzen satt haben, und Nichts sehnlicher wünschten, als mit Allen in Frieden und Uebereinstimmung leben zu können. Wir wollen untersuchen, ob das „Tagebuch des Dresdner Hoftheaters", welches vor uns liegt, zum Loben viel Veranlassung giebt. Wir haben uns zu diesem Zweck einer kleinen statistischen Arbeit unterzogen, deren Resultat wir hier zunächst mittheilen. Die Zahlen sprechen auch.

Vom 1sten December 1852 bis letzten November 1853 wurden in Dresden (auf zwei Theatern) 371 Vorstellungen gegeben. Darunter waren 120, also ungefähr ⅓, Opernvorstellungen, im Durchschnitt monatlich 10. Neu einstudirt wurden 7 Opern, „Neu" waren 3 Opern. — Die neu einstudirten Opern waren bis auf 2 gut gewählt, namentlich Gluck's „Iphigenie in Aulis", Marschner's „Hans Heiling", Mozart's „Titus" und Rossini's „Belagerung von Corinth". Eine hübsche Idee war die Wiederbelebung von Dittersdorf's „Rother Kappe". Unglücklich gewählt waren dagegen Lortzing's „Wildschütz" und „Die beiden Schützen." Beide Opern erlebten auch nur wenige Vorstellungen.

Vollkommen verfehlt waren aber die 3 „neuen Opern". Zwei davon — Lortzing's „Opernprobe" und Adam's „Nürnberger Puppe" — fielen glänzend durch; und die dritte, „Linda von Chamounix", war nicht neu, sondern sehr alt. Sie ward nur „zum ersten Male in deutscher Sprache" gegeben, eine Neuerung" die allgemeine Heiterkeit erregte! — Sämmtliche Novitäten waren also keine Bereicherung des Repertoire's. Auch „Titus" und „Iphigenie in Aulis" können wir leider nicht dazu rechnen, da erstere blos als Festoper (zur Vermählung des Prinzen Albert) erschien und sodann an ihrer eigenen Langweiligkeit zu Grunde ging. Gluck's „Iphigenie" war dagegen durch Frau Krebs und Frl. Bunke so mangelhaft besetzt, daß wir ihre Wiederbelebung in 3 Vorstellungen nur als verunglückten Versuch bezeichnen können, nicht als Repertoir-Gewinn.

Von wirklichem Interesse waren also nur Rossini's „Belagerung von Korinth" und Marschner's „Hans Heiling". — Beide trefflich besetzt, und gut inscenirt. Die „Rothe Kappe" war mehr als historisches Curiosum zu betrachten. Wenn man jedoch erwägt, daß Rossini's „Belagerung von Korinth" zwar einmal mit Interesse gehört wird, aber bei der Wiederholung, bis auf Weniges, höchst langweilig erscheint und kein Publikum dauernd fesseln kann, so ist der ganze wirklich künstlerische und nachhaltige Repertoir-Gewinn, den das Dresdner Hoftheater im Jahre 1853 erhielt — nur Marschner's „Hans Heiling", keine neue, sondern nur eine neueinstudirte Oper! — Erinnern wir uns, daß im Theater-Jahre 1852 die einzige neue Oper war: „Gute Nacht Herr Pantalon" komische Oper in einem Act von Grisar. — — —

Nach dieser, nicht sehr erbaulichen Betrachtung wollen wir die Statistik der einzelnen Opern vergleichen. Gluck erlebte im ganzen Jahre mit 1 Oper (Iphigenie in Aulis) nur 3 Vorstellungen; Spohr mit 1 Oper (Jessonda) nur 2; Spontini mit 1 Oper (Vestalin) 4; Marschner mit 2 Opern

(Templer und Hans Heiling) 5; Boieldieu mit 1 Oper (Weiße Dame) 6 Vorstellungen; Weber war etwas glücklicher mit 2 Opern; sein Freischütz erlebte 7, Oberon 3, Summa 10 Vorstellungen. Mozart hatte 4 Opern auf dem Repertoir; Don Juan und Titus kamen je 4 Mal, Figaro 2 Mal, Zauberflöte 1 Mal an die Reihe, Summa 11 Vorstellungen. An wirklich classischen Opernvorstellungen waren also unter 120 gegebenen, nur 41, welche unter 12 Opern so getheilt waren, daß auf jede gute Oper im Durchschnitt 3 bis 4 Vorstellungen kommen.

Wenden wir uns jetzt auf die leichtere Seite, zur italienischen und modernen französischen Oper. Die meisten Vorstellungen im ganzen Jahre erlebte — Norma von Bellini, nämlich 8, dagegen erschien Romeo nur ein Mal und nicht wieder. Bellini, Rossini und Auber standen übrigens völlig gleich in der Gunst der Direction, Jeder hatte 9 Vorstellungen aufzuweisen, Rossini mit 2 Opern (Barbier und Belagerung von Korinth) Auber mit 3 (Falschmünzer, Maurer, Stumme). Lortzing war dieses Jahr besonders in Arbeit, 4 Opern hatte er auf dem Repertoir, darunter 2 neueinstudirt (Wildschütz und die beiden Schützen), eine neue, durchgefallne (Opernprobe) und der unvermeidliche Czaar und Zimmermann. Sämmtliche 4 Opern erlebten nur zusammen 9 Vorstellungen. Nun folgt Flotow, der seine 2 unvermeidlichen Meisterstücke (Stradella und Martha) doch noch 6 Mal in's Feuer führte, Grisar erinnerte uns noch 2 Mal mit seinem „Bon soir Monsieur Pantalon" an das fruchtbare Opernjahr 1852, aber Adam hatte die Kränkung, daß er mit 2 Opern nur 2 Vorstellungen erlebt, weil ihm seine „Nürnberger Puppe" grausam durchfiel, und der Postillon nicht sehr beliebt schien. Der gemüthliche Dittersdorf erfreute uns dagegen 5 Mal mit seiner „Rothen Kappe", die wirklich allerliebst gegeben wurde, aber auf das Linke'sche Bad-Theater uns doch besser zu passen schien, als später auf die Hofbühne. Hier concurrirte Donizetti mit Mozart so glücklich, daß ersterer, gleichfalls mit 4 Opern (Marie, Linda, Lucia, Lucrezia) 11 Vorstellungen erlebte, mit sehr liebenswürdigen Damen aus allen Ständen, die aber ihre langjährigen Abentheuer mit immer größerer Anstrengung vor indiscreten Blicken verbergen müssen und hoffentlich ihre jugendliche Rolle nun endlich bald ausgespielt haben. — Die Krone von Allen 17 Operncomponisten, welche im Jahre an uns vorüberzogen, errang natürlich, wie immer Hr. Meyer-Beer aus Berlin, der mit seinen 3 Spectakelopern 17 Vorstellungen statistisch nachweisen kann, also mehr, als Gluck, Spontini, Spohr und Marschner zusammengenommen. — Weber steht unter Donizetti, Mozart diesem gerade ebenbürtig, — d. h. wohlverstanden, in der Dresdner Theaterstatistik. Ist das wohl ein wünschenswerthes Verhältniß? Wir vermuthen das Gegentheil.

Wir dürfen auch nicht vergessen, daß nicht etwa alle angeführten Opern Mustervorstellungen erlebten. Im Gegentheil waren unter den classischen Opern verhältnißmäßig mehr schwächer besetzt, als unter den modernen. So namentlich die „Iphigenie" und „Oberon". Auch „Don Juan" ohne eine gute Zerline, „Figaro" ohne guten Pagen, „Freischütz" ohne ein treffliches Aennchen machten Nichts weniger als einen harmonischen Eindruck. Der dreifache Mangel einer Soubrette mit Stimme und Spiel, eines tiefen Basses und einer zweiten ersten Sängerin (seitdem Frl. Mayer uns verlassen) läßt überhaupt selten eine Opernvorstellung vollkommen gelungen erscheinen.

Dennoch haben wir der Direction zu danken, daß sie uns mit diversen Opern verschonte. Dieses negative Verdienst ist in der That ein nicht geringes. Wir danken der Direction, daß sie Flotow's „Indra" und „Großfürstin" nicht einstudirte, und mit Rübezahl uns verschonen wird. Wir danken ihr, daß sie Verdi von uns fern hielt, obgleich die Versuchung nicht gering sein mag, da Frl. Ney aus Wien einen ziemlichen Vorrath „Verdi" mitgebracht haben soll. Um aber der Direction anderseits Einiges in's Gedächtniß zu rufen, was sie zwar auch nicht gegeben hat, von dem es aber äußerst wünschenswerth wäre, daß man sich dessen erinnerte, erlauben wir uns, eine kleine Liste derjenigen vortrefflichen Opern aufzuführen, welche in den Jahren 1852 und 1853 auf der Dresdner Hofbühne fehlten und daher wohl zunächst zum Neu-einstudiren dringend zu empfehlen wären, damit sie ebenso stehende Repertoir-Stücke werden könnten, als der Prophet, die Hugenotten und Norma.

Von Gluck fehlen gegenwärtig sämmtliche Opern; die beiden Iphigenien, Alceste, Armide und Orpheus geben also ein schönes Feld der Wirksamkeit.

Von Cherubini fehlen gleichfalls sämmtliche Opern. Will man sich ein besonderes Verdienst erwerben, so ziehe man „Medea" aus ihrer unverdienten Verborgenheit hervor, dies wäre ein Ereigniß. Doch ist auch der „Wasserträger" immer willkommen.

Von Weber vermissen wir seit Jahren die „Euryanthe", das Publikum seufzt darnach, solange ich aus Dresden berichte. — Spontini's „Cortez" darf wenigstens eben so viel Recht beanspruchen, als der Prophet, d. h. vom Repertoir nicht

verschwinden. Würde man seine Olympia wieder an's Licht ziehen, so wäre das Verdienst jedenfalls größer, als wenn man Rossini's „Belagerung von Korinth" mit großem Aufwand giebt. Rossini's Tell würde gleichfalls willkommener sein. Diese beste Oper Rossini's darf nie vergessen werden.

Marschner's „Vampyr", Mozart's „Entführung" und „Cosi fan tutte" werden lange vermißt, und wenn man Spohr's „Faust", eine der besten deutschen Opern, die je geschrieben wurden, mit den neuen Recitativen einstudiren wollte, so würde man sich das gesammte Publikum und die Kritik zu größtem Dank verpflichten.

Noch fehlt Beethoven's „Fidelio", Weber's „Silvana"; noch fehlen Méhul und Cimarosa, und auch Kreutzer braucht nicht ganz vergessen zu sein, so lange noch die drei Damen Lucia, Lucrezia und Linda leben.

Wir haben also hier 17 Opern namentlich aufgeführt, gegen welche man wohl sämmtlich Nichts einzuwenden haben dürfte, Opern, die zur Ehre jeder Bühne gereichen und deren Wiederbelebung 2 Jahre lang die Dresdner Bühne auf das Ehrenvollste beschäftigen würde. Am Nöthigsten und Wünschenswerthesten erscheinen uns darunter: Gluck's Armide und beide Iphigenien, Weber's Euryanthe, Spohr's Faust, Cherubini's Medea, Mozart's Entführung, Marschner's Vampyr, Rossini's Tell, Spontini's Olympia und natürlich Beethoven's Fidelio.

Von neuen Opern steht selbstverständlich Wagner's „Lohengrin" in erster Linie. Dieser sowohl, wie „Tannhäuser" und „Fliegender Holländer" sollten und könnten stehende Repertoir-Stücke sein, wenn nicht leider Verhältnisse obwalteten, welche diesen Wunsch vor der Hand unmöglich zu machen scheinen! — Demnächst wäre es im höchsten Grade nicht nur interessant, sondern auch lohnend, Berlioz „Benvenuto Cellini" einzuführen, diese zwar vielfach angefeindete, aber um so bedeutendere Erscheinung, deren zweites Finale z. B. zu dem Größten gehört, was überhaupt existirt. J. Raff's „König Alfred" wäre mindestens des Versuches werth. Man hat Vieles auf das Repertoir gebracht, was sich nicht gehalten hat, weil es nicht zu halten war, aber trotzdem darf man in Versuchen nie erlahmen. Es ist die Pflicht einer Hof-Opernbühne, Versuche mit neuen Componisten zu machen, wenn sie sonst respectables Talent und Geschmack zeigen. Jedenfalls erwirbt man sich durch solche neue Aufführungen mehr Verdienst, als wenn man Jahr für Jahr nur Altes giebt, und dann, um doch etwas Neues zu bringen, so unglücklich wählt, wie die Dresdner Direction in den letzten Jahren mit: Nabucco, der Großfürstin, Pabst's Pompeji, Bon soir Monsieur Pantalon, Nürnberger Puppe, Opernprobe, u. dgl. Ephemeren ohne allen künstlerischen Werth. Bei derartigen Novitäten, dächten wir, ließe sich ein negativer Erfolg doch im Voraus sehen! Wozu also Zeit und Kräfte an sechs schlechte Novitäten verschwenden, anstatt sie an 2 bis 3 gute neue Opern zu wagen?

Wir hoffen für die Zukunft das Beste, und werden unsere Anerkennung nie versagen, wenn wir ein wirkliches Streben gewahren. Schon die letztvergangenen Wochen des neuen Theaterjahres geben Veranlassung zu ehrender Erwähnung, da sie in 8 Wochen in der That 2 neue Opern brachten (Mozart's „Idomeneo" und Nicolai's „Lustige Weiber") über welche wir das nächste Mal ausführlicher berichten werden. Auch die Concerte des letzten Jahres mögen dabei eine Revue passiren, und werden Veranlassung zu mancherlei Erörterungen und frommen Wünschen bieten, an denen es uns bis jetzt in Dresden überhaupt noch nicht gemangelt hat.

Dresden, im Januar 1854.

Hoplit.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hans v. Bülow hat in einem großen Privatkreise zu Dresden wieder neue Beweise seines glänzenden Talentes gegeben. Er ist jetzt in Hamburg, um dort, erhaltener Einladung zu Folge, zu concertiren.

Zwei deutsche Sängerinnen (sonderbarer Weise wenigstens jetzt noch mit deutschen Namen) haben in Paris beifällig gastirt. Frl. Werthheimber aus Berlin in der großen Oper als Fides und Frl. Veith aus Cöln in der italienischen Oper als Nachtwandlerin.

Ein Baritonist mit seltener Stimme debütirte zu Florenz in Verdi's „Attila" mit außerordentlichem Glück. Rossini hat seine Stimme die schönste genannt, die er je gehört habe.

Frl. Jenngraf aus Hannover gastirte in Dresden als Aennchen im Freischütz mit reichem Beifall, und wird wohl an Stelle der Mad. Brüning-Schuselka für das Soubrettenfach dort engagirt werden.

Der Violinist Ad. Köckert, der zu Anfang vorigen Winters mit großem, ungewöhnlichem Beifall in einem Concert der Euterpe zu Leipzig spielte, trat später in einem Hofconcert zu Meiningen auf, und erhielt einen Engagementsantrag. Ohne denselben anzunehmen, begab er sich nach Hol-

land, und hat bereits in Amsterdam und a. O. mit gleichem Erfolg gespielt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 14ten Januar fand in Freiburg im Breisgau unter Th. Mohr's Leitung ein großes Concert Statt, in welchem der Beethoven'sche „Christus am Oelberg" vorzüglich besetzt zur Aufführung kam. Gebrüder Mohr traten später im Solospiel auf, wobei sich Theodor Mohr als tüchtiger Geiger, Andreas als Violoncellspieler bewährte.

Zu Mozart's Geburtstag am 27sten Januar wurde in Frankfurt a. M. „Titus" gegeben, bei festlicher Beleuchtung und unter großer Theilnahme des Publikums.

Neue und neueinstudirte Opern. Wagner's „Lohengrin" ist zu Frankfurt a. M. in Vorbereitung für baldige Aufführung. „Tannhäuser" wurde mit großem Erfolg in Magdeburg und in Rostock gegeben.

Vermischtes.

Der Frankfurter Musikdirector Messer hat von dem Könige von Preußen den ehrenvollen Auftrag erhalten, einen bestimmten Psalm des biblischen Psalmbuches in Musik zu setzen. Dem Verlauten nach hat der genannte Fürst den meisten Tonmeistern der Gegenwart ähnliche Aufträge gegeben, und wird in derselben Weise das gesammte Psalmbuch für den evangelischen Kirchendienst bearbeiten lassen.

Ein wundervolles Portrait von Clara Schumann (Kniestück) hat Professor Sohn in Düsseldorf ausgeführt, in genialer Charakterauffassung, mit blendender Pracht der Darstellung.

„Eine Erhöhung des Gehalts" für den städtischen Musikdirector Rob. Schumann steht im neuen Budget des Stadt-Haushaltes zu Düsseldorf, woraus man denn wohl entnehmen dürfte, daß man dort denkt, Schumann in seiner Stellung zu behalten, auch ohne seine Leitung eines gewissen Theiles der dortigen Musikaufführungen.

In Elberfeld — so heißt es — soll nächsten Sommer eine große Versammlung deutscher und französischer Componisten stattfinden, wozu noch öffentliche Aufforderung und Programm erlassen würde.

Der Tenorist Formes soll plötzlich sein glänzendes Engagement am königl. Theater zu Berlin gekündigt und die Intendanz diese Kündigung auch angenommen haben.

Schnyder von Wartensee, der luzerner Tondichter, welcher in den letzten Jahren in Frankfurt a. M. lebte, ist vor wenig Tagen lebensgefährlich erkrankt, erholt sich jedoch allmälig, so daß seine Freunde seiner gänzlichen Wiederherstellung zuversichtlich entgegensehen. Er beschäftigte sich in jüngster Zeit mit dem Beethoven'schen „Prometheus", dessen Originalpartitur in seine Hand gefallen war, und von dem wir vielleicht bald durch seine Vermittlung einen Clavierauszug erwarten können.

An die Freunde des verstorbenen Hofkapellmeisters Dr. Friedrich Schneider.

Der am 23sten November v. J. verstorbene Herzoglich Anhalt-Dessauische Hofkapellmeister Dr. Friedrich Schneider, der Schöpfer des „Weltgerichts", dieser unverwelklichen Blüthe echt deutscher Kunst, der Componist der „Sündfluth", des „verlorenen Paradieses", des „Absalon" und vieler anderer berühmter Oratorien und Kirchenmusiken, der eifrige Förderer der Musikfeste und Liedertafeln, der edle Meister deutschen Gesanges, hat eine zahlreiche Familie in wenig gesicherter Lage hinterlassen. — Gattin, Kinder und Enkel, deren alleinige Stütze er im Leben war, weinen an seinem Grabe und sehen nicht ohne Sorge der Zukunft entgegen.

Der Schmerz über den Verlust eines so reich begabten Mannes kann sich nur steigern, wenn es sich herausstellt, daß er nach einem Leben voll unermüdlichen Schaffens und seltenen umfassenden Wirkens nicht ohne drückende irdische Sorgen aus dem Kreise der Seinen in das Jenseits hinüber gehen konnte.

Friedrich Schneider hat seiner Familie kein baares Vermögen, wohl aber ein kleines Grundstück hinterlassen, ein freundliches Haus auf einem Hügel, von einem Garten umgeben, an welches sich tausend liebe Erinnerungen knüpfen. In diesem Hause hat er viele Jahre hindurch gelebt und gewirkt; in diesem Garten fand er viele Jahre hindurch Erholung von rastloser Thätigkeit.

Dieses kleine Besitzthum, an sich nicht von großem, für die Hinterbliebenen aber von unschätzbarem Werthe, konnte jedoch nicht schuldenfrei hinterlassen werden; es ist belastet, und Gefahr vorhanden, daß es aus den Händen der Seinen in fremde Hände übergehe. Dies zu verhindern, dieses Grundstück, welches Schneider so liebte, den Seinen zu erhalten, und dadurch die Sorgen seiner Familie zu verringern, rufen wir die Hülfe und den Beistand aller Verehrer des großen Componisten, aller Freunde des Verewigten im ganzen deutschen Vaterlande an.

Wir thun dies um so vertrauensvoller und zuversichtlicher, als der Verlust Schneider's in allen deutschen Gauen mit gleicher Theilnahme und Trauer empfunden worden ist, wie sich dies in so manchem liebevollen und ehrenden, dem Entschlafenen gewidmeten Worte kund gegeben hat, welches aus den fernsten Gegenden zu uns gedrungen ist.

Wie aber könnte sich diese Theilnahme würdiger bethätigen, als indem sie Denen, die ihm im Leben am nächsten stan-

den, die ihm die Theuersten waren, einen sorgenfreieren Blick in die Zukunft verschafft.

Wenn alle Freunde und Verehrer **Schneider's** uns treu zur Seite stehen, glauben wir der nahen Erfüllung unserer Wünsche gewiß sein zu dürfen, und wir sind überzeugt, daß zunächst die Kunstgenossen und persönlichen Freunde des Verewigten überall in ihren Kreisen diese Angelegenheit in die Hand nehmen und durch Aufführungen und auf sonstige geeignete Weise für dieselbe wirken werden.

Die eingegangenen Summen bitten wir seiner Zeit dem unterzeichneten Comité, zu Händen des Hrn. Apotheker **Reichmann** hier, zugehen zu lassen.

Dessau, am Geburtstage Schneider's, 3. Januar 1854.

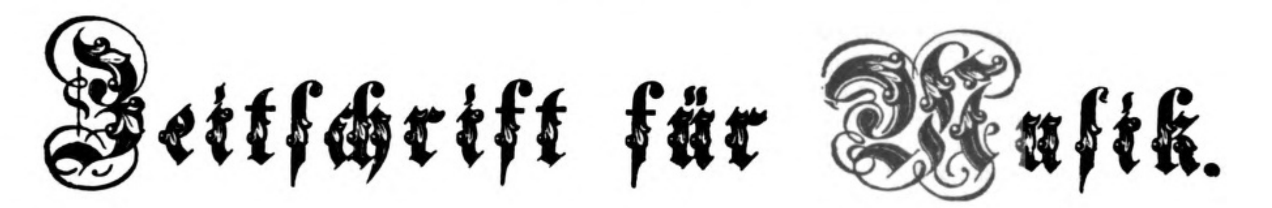
F. **Siegfried**, Geh. Justizrath. M. **Katz**, Buchhändler. Dr. **Franz Hoffmann**, Schriftsteller. Dr. **Bürkner**, Arzt. A. **Reichmann**, Apotheker. A. **Bierthaler**, Ministerialrath a. D.
J. **Bernard**, Particulier.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in **Berlin**.
J. Fischer in **Prag**.
Gebr. Hug in **Zürich**.

P. Mechetti qm. Carlo in **Wien**.
B. Westermann u. Comp. in **New-York**.
Rud. Friedlein in **Warschau**.
C. Schäfer u. Koradi in **Philadelphia**.

Vierzigster Band. **№ 8.** Den 17. Februar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Schluß-Scene des Don Juan von Mozart.

Das belletristische Jahrbuch Argo, von Theodor Fontane und Franz Kugler, bringt einen Aufsatz von Franz Kugler „Bemerkungen über Don Juan und Figaro", den das Berliner „Echo" und die „Rheinische Musikzeitung" wiederholt abgedruckt haben. Der Artikel enthält manches Gute, wenn auch nicht viel Neues. Er spricht sich unter Anderem gegen beide, bis jetzt üblich gewesenen Arten aus, das zweite Finale des Don Juan zu schließen — sowohl gegen das Anhängen des matten Schluß-Sextetts, als gegen die kindische Höllenfahrt mit Feuerregen, Statisten-Teufeln und Hydrarchos-Rachen.

Man hat — fährt sodann Kugler fort — das Bedürfniß empfunden, der Oper einen anderen Schluß zu geben, der mit ihrer ganzen tragischen Bedeutung in würdigem Einklange stände. Nur dürfte dazu freilich kein Anderer, als Mozart selbst berufen, dürfte kein Machwerk von anderer Hand angeflickt sein. Es wurde mir erzählt, Berlioz habe den Gedanken gehabt, auf die gewaltig bewegte Scene, welche das Ende des Helden darstellt, ein Stück aus Mozart's „Requiem" folgen zu lassen. Die Scene habe sich in eine Kirche verwandelt, in welcher man den Katafalk des Don Juan stehen gesehen, die brausenden Zorneswogen des „Dies irae" seien erschallt, und hätten so das Stück auf eine wahrhaft majestätische Weise zu Ende geführt. Der Gedanke hat etwas überraschend Imponirendes; die ergreifende musikalische Pracht, die er zum Ausklingen der Oper in Anspruch genommen, müßte in der That von großer Wirkung sein. Bei näherer Betrachtung will er mir indeß doch nicht ganz stichhaltig erscheinen. — (Hier folgt die abweisende Kritik dieses Schlusses. Sodann fährt Kugler fort:) —

Von einer anderen Auffassung ausgehend habe ich geglaubt, der Berlioz'schen Idee — die mir an sich, in der Herbeiführung des Schlusses durch ein Stück des Mozart'schen Requiem, so durchaus glücklich erschien — eine andere Wendung geben zu dürfen. Die Darstellung einer Leichenfeier war die naturgemäße Veranlassung zur Ausführung eines derartigen Musikstückes. Nur darf es keine Feier für Don Juan sein: wohl aber scheint es mir völlig

passend, und im Einklange mit dem ganzen Inhalte des Stückes, eine kirchliche Gedächtnißfeier für den Comthur vorauszusetzen. Aber diese Schlußscene darf zugleich nicht ohne genügend vorbereitende Motivirung eintreten. — — —

Diese Motivirung hat Kugler nicht ohne Geschick gegeben. Unserem Gefühl aber sagt eine Todtenfeier für den Comthur so wenig zu, als ein Requiem für Don Juan. Eine Todtenfeier für den Comthur erscheint uns als zu verspätet und überhaupt zu wenig dramatisch gerechtfertigt. Denn zwischen der Introduction des ersten Actes, dem Tode des Comthur, und der Kirchhofsscene im zweiten Act, wo der Comthur als Reiterstatue erscheint, muß, der ganzen Oekonomie des Stückes nach, ein sehr bedeutender Zeitraum liegen. Der Comthur muß längst beigesetzt, seine Exequien müssen längst vorüber sein, bevor man ihm ein lebensgroßes Standbild in Stein setzen kann. Man könnte diesen Einwurf zwar dadurch beseitigen wollen, daß man entgegnet: das Standbild könne dem Comthur schon bei Lebzeiten errichtet, und nur die auf seine Ermordung bezügliche Inschrift später beigefügt sein — oder: das Requiem finde nicht kurz nach seinem Tode, sondern etwa am Jahrestage seiner Ermordung Statt. — Der Tod des Comthur ist aber durch sein Wiedererstehen als steinerner Gast bereits dramatisch versöhnt, die dämonische Erscheinung hat vor unseren Augen die Schuld bereits gerächt, und ist so eben versunken. Was soll nach dieser tragischen Sühne plötzlich noch eine weit in die abgeschlossene Vergangenheit zurückgreifende Scene? Durch eine Kirchenfeier für den Comthur werden zwei in der Handlung nach einander auftretende Erscheinungen gleichzeitig heraufbeschworen. Vorn versinkt der wiedererstandene Comthur, im Hintergrund liegt der todte Comthur. Das Sonst und Jetzt kommt hierdurch im Drama, wie in der Phantasie der Zuschauer, in seltsamen, unmotivirten Conflict, und die Todtenfeier für den steinernen Gast (denn an den todten Comthur denkt man nur noch indirect) erscheint post festum. Es ist genau so, als wollte man nach der Erscheinung des Gespenstes im Hamlet noch eine Todtenfeier für den ermordeten König von Dänemark auf der Bühne halten! —

Und was wird durch diesen Kugler'schen Schluß gewonnen? Nicht das Geringste, als ein „lebendes Bild" mit Mozart'scher Musik. Kugler sagt selbst, daß er diesen Schluß nicht für dramatisch, sondern nur symbolisch wirksam hält. Durch diesen Schluß gelingt es aber nicht einmal, die Teufel zu beseitigen, welche Don Juan in die Hölle expediren sollen. Nur wünscht Kugler, daß es antike Furien, dämonisch künstlerische Gestalten sein sollen, eine Verbesserung, die man auch einführen könnte, ohne die nachfolgende Kirchenfeier für den Comthur zu adoptiren.

Kugler's Idee ist aber, wie er selbst anführt, nur deshalb entstanden, um die von ihm für die Berlioz'sche Auffassung gehaltene Schlußscene dramatisch richtiger zu gestalten. Kugler war aber falsch berichtet. Sein Gewährsmaun hat die Pariser Aufführung entweder nicht gesehen, oder das ganze Finale falsch verstanden. Die Einrichtung der Schlußscene ist übrigens auch, so viel uns bekannt, nicht von Berlioz, sondern von Castil-Blaze. Das zweite Finale gestaltet sich so, wie es Letzterer angegeben hat, und wie es in den dreißiger Jahren (wir wissen nicht, ob jetzt noch) unter Habenek in der großen Oper zu Paris gegeben wurde, nämlich folgendermaßen:

In dem Augenblick, wo Don Juan dem steinernen Gast die Hand reicht, senken sich Nebelschleier hinter Beiden herab, und gespensterhafte Gestalten, Geister der von Don Juan der Verzweiflung und dem Elend grausam Geopferten, ziehen drohend in magischem Dämmerlicht vorüber. Diese Scene erinnert an ähnliche in Macbeth und Richard III., und erscheint hier weniger dramatisch wesentlich, als in der Absicht, zur eigentlichen Schlußscene hinüberzuleiten, welche beginnt, wenn in dem gewöhnlichen Schluß der Comthur die Hand des Don Juan losläßt und versinkt. In diesem Moment ist die letzte Geistergestalt vorüber, die Nebel lichten sich, wir werden aus der Vergangenheit durch die Töne des Mozart'schen „Dies irae" in die Gegenwart versetzt und blicken durch einen dünnen Schleier in eine Grabkapelle, in welcher Donna Anna im offenen Katafalke liegt, Ottavio verzweiflungsvoll neben der Leiche knieend. Der Comthur, welcher Don Juan's Hand nicht losgelassen hat, bewegt sich fast unmerklich gegen den Sarg der Donna Anna, und zieht Don Juan mit sich heran. Als dieser die Leiche erblickt, stürzt er zusammen, und der Comthur versinkt mit ihm, während über Beiden Flammen zusammen schlagen. Das „Dies irae" ist von unsichtbarem Chore fortgeführt worden, und nach dem Versinken des Comthurs mit Don Juan fällt der Vorhang.

Dieser Schluß ist der Wirksamste und Gerechtfertigste, den wir kennen. Die Schicksale und die ganze Charakteranlage der Donna Anna widerstreben dem platten Schluß einer Heirath mit Octavio, und doch läßt die sogenannte Brief-Arie dieses Ende im Zuhörer ahnen, ohne ihm Gewißheit zu geben, da Donna Anna nicht wieder erscheint. Durch

die Todtenfeier geschieht ihr aber ein doppeltes Recht. Ihr Tod ist ein, sowohl dramatisch berechtigter, als in ihrer Charakterentwickelung vollkommen begründeter Abschluß.

Vorbereitet wird dieser Schluß ganz einfach durch einige kleine Abänderungen in der „Briefarie", worin Donna Anna des Octavio drängendes Liebeswerben abweist, indem sie die Ahnung ihres baldigen Todes ausspricht. Die Schlußdecoration der Grabkapelle muß allerdings in der Kirchhofsscene bereits motivirt sein. Anstatt eines, mit einer Mauer umgebenen freien Platzes, in welcher die Reiterstatue steht, nimmt man das Innere einer Kapelle an, in welche das Mondlicht auf den, nicht als Reiterfigur, sondern als einfaches Standbild erscheinenden Comthur fällt. Alles Uebrige bleibt ungeändert. Wenn die Nebelschleier uns in der Schlußscene noch einmal den Blick in die Grabkapelle gestatten, ist das steinerne Standbild des Comthur von seinem Piedestal verschwunden (denn der steinerne Gast steht mit Don Juan jetzt vor der Kapelle) und am Fuße des leeren Piedestales steht Donna Anna's Sarg so, daß man sie in demselben liegend erblickt, und kein Zweifel übrig bleiben kann, wem das „Requiem" gilt, dessen „Dies irae" zugleich auf dem zusammensinkenden Don Juan Bezug hat.

Es ist bereits so Viel über Don Juan geschrieben, aber von den Theatern im Ganzen so Wenig für eine vernünftige Anordnung der Scenen und Decorationen dieser Oper gethan worden, daß wir die Don Juan-Literatur nicht auf unnöthige Weise vermehren wollen. Hier galt es uns nur eine, wie es scheint, wenig bekannte, und, wie Kugler beweist, noch dazu falsch verstandene Idee in ihrer Reinheit wieder herzustellen, und zugleich darauf aufmerksam zu machen, daß diese Anordnung nicht etwa ein neuer Vorschlag, sondern eine bereits ausgeführte Verbesserung ist, von welcher die deutschen Regisseure bis jetzt keine Notiz genommen haben. Wir geben uns auch durchaus nicht der kühnen Hoffnung hin, daß dieser Schluß jemals auf einer deutscher Bühne adoptirt werden wird. Dagegen würden schon die fanatisirten Mozartianer, welche sich an den Buchstaben und nicht an den Geist des ewigen Meisters halten, feierlichst zu protestiren nicht unterlassen. Mögen sie das langweilige Schlußsextett dagegen triumphirend durchsetzen, oder bei ihren Statisten-Teufeln verbleiben — künstlerisch rechtfertigen lassen sich diese beiden Schlußscenen niemals. Der von uns wieder angeregte Schluß ist dagegen ein dramatischer, und im höchsten Grade wirksamer. Jedenfalls steht er nach seiner tragischen Bedeutung und Berechtigung über dem Kugler'schen Schluß, den mehrere Journale den betreffenden Theaterdirectionen bereits zur Annahme möglichst empfohlen haben, ohne weiter darüber nachzudenken, ob der Kugler'sche Schluß denn auch wirklich ein vollkommen gerechtfertigter sei. Wir überlassen den Betheiligten, darüber zu entscheiden und darnach zu handeln.

Hoplit.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

G. Vierling, Op. 12. Fünf Gedichte von Prutz, Moore, Burns und Heyse für eine Singstimme und Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Ad. Köttlitz, Herbstlaub. Sechs Lieder für eine Mittelstimme und Pianoforte. 2tes Heft der Lieder. — Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. Pr. 22½ Sgr.

Wir haben hier zwei Werkchen vor uns, welche der edleren Richtung angehören. Die Wahl der Texte zeigt schon, daß sich die Componisten klar bewußt sind, was durch ein Lied ausgesprochen werden soll und kann, welche Seelenstimmungen sich mittels dieser Form kundgeben lassen. — Die von Vierling componirten Gedichte haben sämmtlich denselben Grundgedanken, nur spricht ihn jedes in besonderer Weise aus. Der Componist hat es verstanden diese verschiedenen Ausdrucksweisen musikalisch treffend wiederzugeben, ohne der gemeinschaftlichen Grundfärbung zu schaden. Das erste der Vierling'schen Lieder: „Komm, ruh' an meinem Busen" von Th. Moore, ist ein anspruchslos auftretender, in der Singstimme, wie in der Begleitung einfach gehaltener Gesang, ähnlich den in ihrer Einfachheit so ergreifenden Volksliedern, die entstanden sind, man weiß nicht wie, deren Urheber nie bekannt geworden sind, die sich aber von Generation zu Generation forterben. Aeußerlich lebendiger und complicirter ist das zweite Lied: „Sei gegrüßt, o Frühlingsstunde" von Prutz. Dieser Gesang tritt fast schon über die Grenze des Liedes hinaus. Die Singstimme wie die Begleitung verlangen von den Ausführenden eine bedeutendere Technik, die Nüancirung beim Vortrage ein Verständniß, das man nach einmaligen Durchblicken des Liedes schwerlich sofort wird erlangen können. Bei dem durch die ganze erste Hälfte des Gedichtes beobachteten sehr präcisen Ausdruck und der äußerst sinngemäßen Declamation hätten wir in der zweiten Hälfte eine größere musikalische Steigerung gewünscht. Die Pointe liegt in

der zweiten Hälfte, der Dichter hat hier eine Steigerung, der Musiker nicht, denn er läßt sie gleich einem zweiten Vers fast Note für Note ebenso singen wie die erste. Es ist dies jedenfalls ein Mißverhältniß. Ob es ferner künstlerisch berechtigt ist, den Sinn der Worte durch eine etwas zu deutliche, überdem schon oft dagewesene Malerei wiederzugeben — wie das Nachahmen des Nachtigallschlages am Schlusse des Liedes, bloß weil das Wort „Nachtigall" vorkommt — möchten wir um so mehr bezweifeln, als hier der Sinn des Gedichtes zu dieser auf diese Weise malenden Begleitung nur in entfernterer Beziehung steht. Nr. 3 „Am Webstuhl sitzt die Lesbier-Maid" von Th. Moore und Nr. 4 „Mein Hochlandsmädchen" von R. Burns sind, den Texten ganz entsprechend, wieder einfach gehalten. In letzterem Liede können wir jedoch nicht umhin, einen Declamationsfehler zu erwähnen, der bei einem Componisten wie Vierling auffällt und dem guten Eindruck, den dieses Lied übrigens machen wird, wesentlich Eintrag thut:



Es kommt hier gar nicht darauf an, ihm — dem Sänger — dieses Mädchen zu geben, sondern er verlangt nach dem Hochlandsmädchen und nicht nach einer „Dame von hohem Rang". Im fünften Liede: „O zum Wanken bringt die Liebe nichts auf Erden", aus dem Spanischen von Paul Heyse, hat der Componist mit Glück die eigenthümliche Färbung der spanischen Tanz-Lieder angewendet. Es ist dieses Lied ein veredelter Bolero, dessen Vortrag vom Sänger wie vom Pianisten eine nicht unbedeutende Kunstfertigkeit fordert. Vermöge der nationalen Form können auch die Textwiederholungen, das mehrmalige Einschieben der Sylbe „ach", die zu einer künstlichen Cadenz herausfordernde Fermate vor dem Schlusse gerechtfertigt erscheinen, denn den Nationalgesängen der romanischen Völker sind dergleichen kleine Coquetterien eigenthümlich und finden in dem Charakter jener Völker eine gewisse Berechtigung, während sie bei einem deutschen Liede geradezu unausstehlich sind.

Finden wir bei Vierlings Liedern einen mehr freien und naiven Erguß eines sehr beachtenswerthen Talentes, so waltet bei Köttlitz die Reflexion etwas stark vor und beeinträchtigt nicht selten die unläugbare Productionsbegabung des Componisten. Köttlitz giebt oft des Guten zu viel, er will die ganz hübschen und gesunden Gedanken noch heben durch geistreiche harmonische Combinationen, erreicht aber diesen Zweck nicht immer, schadet vielmehr dem Eindruck mehr, als daß er ihm nützt. Es tritt dies Bestreben in allen sechs Liedern mehr oder weniger hervor, am wenigsten im zweiten „Hör' ich das Liedchen klingen" von Heine, dessen Begleitung am einfachsten und naturgemäßesten gehalten ist. — Es giebt sich allenthalben in diesen Liedern eine tiefe Empfindung und ein inniges Eingehen auf den Geist der Dichter zu erkennen. Das erste Lied „Im Herbst" von Geibel, das dritte: „Gute Nacht mein Herz" von demselben und das bereits erwähnte zweite haben einen schwermüthigen Charakter, den der Componist treffend wieder zu geben verstand, das sechste „Wanderers Nachtlied" von Göthe ist ernst und feierlich gehalten, das vierte „Geh' Du nur immer hin" von Geibel in neckischer und doch einen gewissen Verdruß ausdrückender Weise, während der eigenthümliche Geist des Dichters R. Burns sich in der Composition von dessen „John Anderson, mein Lieb" treffend ausspricht. In jedem der Lieder finden sich Textwiederholungen, die nicht immer motivirt erscheinen, wie z. B. die im zweiten, dritten, vierten und besonders im fünften, durch deren Wegfall — wenn derselbe bei der Fassung der Gesänge noch möglich wäre — diese nur gewinnen könnten. — Trotz aller der hier gerügten, mehr äußeren Mängel können wir dem Componisten dieser Lieder ein sehr anerkennenswerthes Talent und die tüchtigste künstlerische Gesinnung nicht absprechen und sein Werk allen Sängern, die Besseres verlangen, als gewöhnlichen Singsang angelegentlichst empfehlen. Einem Künstler mit solch ernstem und würdigem Streben wird es bei weiterem Schaffen nicht schwer fallen, sich von den erwähnten Unebenheiten zu befreien und mehr auf eigenen Füßen zu stehen, als es in diesen, zuweilen an die großen Vorbilder des Componisten erinnernden Liedern der Fall ist.

F. G.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor ohne Orchester.

Richard Müller, Op. 1. Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Leipzig, Bomnitz. Preis 15 Ngr.

Der Componist von Op. 2*) (drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung) ist in diesem Op. 1 nicht wieder zu erkennen. Ein ganz anderer Ton ist darin angeschlagen. Hier merkt man,

*) Die Besprechung desselben befindet sich im Krit. Anz. dieser Nummer. D. Red.



daß er gute Vorbilder kennt und studirt hat, während aus den Liedern mit Pianoforte noch gar keine musikalische Richtung hervorleuchtet. Sie verdanken jedenfalls ungünstigen Momenten ihre Entstehung. Spricht sich auch in den vorliegenden noch keine von der allgemeinen Musiksprache abweichende Gestaltung nach Form und Inhalt aus, so lassen sie doch auf Befähigung schließen, die einer weiteren Entwicklung entgegensieht. Die Stimmung der drei Gedichte (des Müden Abendlied von Geibel, Abendlied von Claudius, Frühlingswonne) ist im Allgemeinen richtig getroffen, ohne ihnen jedoch eine besonders vortretende Seite abzugewinnen. Vor lästigen Textwiederholungen hat sich der Componist zu hüten. Melodie und Stimmführung haben guten, sangbaren Fluß, so wie sich überhaupt darin schon eine sichere technische Hand erkennen läßt. Sie seien Vereinen, die gern vierstimmige Lieder singen mögen, empfohlen. —

Emanuel Klitzsch.

Aus Reval.

Aufführung des Tannhäuser.

Die gewaltigen Wellen, welche die Wagner'sche Kunstbewegung in unserer Zeit erregt, wogen unaufhaltsam weiter, und dringen in immer fernere Kreise. Kürzlich erhielten wir Kunde, daß die Ouvertüre zum Tannhäuser bereits in Californien gehört worden sei. Heute kommt uns die Nachricht aus Esthland zu, daß die Wagner'sche Musik über Königsberg und Riga bis zum Finnischen Meerbusen vorgedrungen, und der Tannhäuser in Reval bereits in Scene gegangen sei. Wir theilen darüber mit, was wir aus dem Briefe eines Petersburger Freundes erfuhren.

Hoplit.

Reval, d. 13/25. Januar 1854.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Von Wagner war eigentlich nicht mehr, als der Titel seiner Werke, und die ausdauernde Polemik über deren Werth und Bedeutung, in den engen Kreis derer gedrungen, welche ein lebhaftes Interesse für die deutsche Musik, und insbesondere für die neuere deutsche Musik hier bewahren — bis sich vor Kurzem in dem kleinen Reval das Große begab, daß der „Tannhäuser" gegeben wurde! — Ich erfuhr es glücklicherweise noch zeitig genug, um zur ersten Vorstellung nach Reval reisen zu können; leider kam ich aber erst an, als die Ouvertüre vorüber war. Durch die detaillirten Besprechungen in der „Neuen Zeitschrift", sowie durch Ihre Privatbriefe auf's Höchste gespannt, kam ich würdig vorbereitet in's Theater. Wagner's gewaltige Tonschöpfung hat mich tief und mächtig ergriffen! Doch konnte man leider nur in einzelnen Momenten sich dem Genusse ungetheilt hingeben, da die Aufführung eine in jeder Beziehung schwache war. Wenn wir auch dankbar die Bemühungen derer anerkennen, welche diese Vorstellung, der sich große Schwierigkeiten entgegenstellten, in's Leben riefen — so mußten wir doch unmittelbar fühlen, wie mangelhaft die Ausführung war. Das Orchester, in welchem viele Dilettanten mitwirkten, um die Stimmen möglichst vollzählich zu machen, war sehr schwach besetzt; eine Harfe z. B. fehlte. Die Chöre waren schlecht, einzelne Rollen, namentlich Tannhäuser und Venus, ganz schlecht besetzt. Gut waren nur Elisabeth, Wolfram und der Herzog. Der ganze erste Act, der so reich an Schönheiten ist, ging also für uns verloren. Auch war überall so Viel gestrichen, daß ein zerrissenes, lückenhaftes Wesen fühlbar wurde. — Die Inscenirung war auch schlecht; ich glaube, die Bühne, nebst allem Zubehör an Decorationen und Costümen, stammt noch aus des alten Kotzebue Zeiten! Was würde der Verfasser von „Menschenhaß und Reue" wohl gesagt haben, wenn er auf der, von ihm eingerichteten Bühne das Erscheinen eines Wagner'schen Werkes erlebt hätte! — Wenn Sie Alles zusammenfassen, so werden Sie wohl fühlen, daß ich immer nur erst eine schwache Idee von der Wirkung der Wagner'schen Musik im Orchester und auf der Bühne erhalten konnte. Jetzt sehne ich mich erst recht nach einer guten Aufführung. In Reval ist eine solche nicht zu verlangen, aber Petersburg liegt nicht mehr weit davon! Hoffen wir das Kühnste — daß Tannhäuser auch noch den Einzug in unsere Czaarenstadt hält! — Vielleicht, daß Berlin und Wien von Petersburg überflügelt werden. — — — — — —

Briefe aus Frankfurt a. M.

Ueber die Oper „Tony" von E. H. z. S. (Ernst Herzog zu Sachsen) kann ich Ihnen größtentheils Gutes sagen. Der Componist schien besonderen Werth auf die hiesige Vorstellung gelegt zu haben, da er bei der ersten (am 15ten Januar) seinen Concertmeister Hrn. Ernst Lampert gesandt hat, und bei der Wiederholung (am 19ten Jan.) in eigener Person gegenwärtig zu sein gedachte. Leider wurde er davon abgehalten.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die Ansichten über die Composition sehr verschieden sind. Diese möchten den Künstlerlorbeer der Herzogskrone nicht zugesellen, Andere wollen diese durch jenen nicht profanirt wissen, eine hohe Aristokratie scheint sich neutral zu halten — bei den hiesigen Vorstellungen war sie wenigstens sparsam vertreten — und im Hintergrunde lauscht die Demokratie und zählt die Splitter. Die Presse selbst ist getheilt, denn die bessere Kritik kommt bei so vielen Ansichten in Verlegenheit. Sie beobachtet die verschiedenen Strömungen des Urtheils und huldigt dem Schaukelsystem, und — eine gewisse Andere — sieht sich in ihrer Rechnung getäuscht und tadelt unbedingt. Kurz, es ist für einen regierenden Herrn eine delikate Sache ein regierter Componist zu sein, namentlich ein dramatischer.

Ich selbst glaube mich zu der unbefangenen Partei bekennen zu dürfen, in so fern mein Urtheil für ein so schönes Streben, und meine Abneigung gegen einseitiges Urtheil nicht schon Partei ist, und gestehe Ihnen offen, daß mich die Musik sehr interessirt hat. Das Buch von Elsholz kann ich nicht besonders loben. Sichtbar wollte der Autor in Betracht seiner Stellung zu dem Componisten hier die besten Register ziehen, und hat so die Harmonie des Ganzen etwas in Verwirrung gebracht. Die Grundlage des Libretto ist, kurz mitgetheilt, die, daß ein junger Rittersmann auf seiner Brautfahrt sich im Walde (die Handlung spielt in Tyrol) verirrt und von dem Anführer einer Bande von Wildschützen (Tony) erschlagen wird. Die Unthat geschieht in Folge einer alten Rechnung zwischen Beiden, deren Motiv aber nicht mit der Handlung in Verbindung steht. Der Freund des Erschlagenen soll der harrenden Braut diese Hiobspost überbringen, findet aber in derselben eine frühere Adorata, und benutzt den Irrthum, daß man ihn für den Bräutigam hält, zu seinem Vortheile. Diesen Stoff, ob aus einer Erzählung, ob eigner Erfindung weiß ich nicht, hat Hr. Elsholz erweitert, verwickelt, und ein Gerüste daraus gemacht, das allerdings zu drastischen Situationen Anlaß gegeben, aber mit dem Symbol der sich ringelnden Schlange nichts gemein hat.

Die Musik zeigt von Talent und guten Studien. Sie gehört weder zu den Producten der Ueberschwänglichkeit und des Weltschmerzes, noch zu den Threnodieen der Italiener, und ein höherer poetischer Schwung führt uns nicht zu den Sternen. Dafür aber finden wir überall eine kräftige Natur und brechen gesunde Früchte von „des Lebens goldnem Baum". Wir finden freudigen Drang zum Schaffen, von tüchtiger Vorbildung unterstützt, finden Sicherheit in den Facultäten des Gesanges und der Instrumentation, Ersterer melodienreich und empfunden, von der Letzteren weder gedeckt noch tyrannisirt. Dabei entspringen, was mich am meisten überraschte, die Effecte aus dem Inhalte, und nicht aus der Absicht éclat zu machen. Mit einem Wort, wir begrüßen eine unverzierte deutsche Musik mit einer charakterisirenden Beimischung von Alterthümlichkeit, die dem Ganzen das Gepräge der Originalität aufdrückt. Besonders hervorzuheben sind die rhythmisch pikanten Chöre der Wilderer, die seltene Form der Cadenzirung, und vor Allem ein vierstimmiger Canon für gemischte Stimmen, der neben den besten Erzeugnissen dieser Gattung Geltung finden wird. Hinsichtlich der Formbildung mancher Tonstücke, namentlich der Finales, deren Harmonienfluß hier und da zerrissen erscheint, bliebe noch Manches einer erweiterten Erfahrung überlassen.

So weit die Haupteindrücke dieses Werkes auf mich und ein unbefangenes Publikum.

Unter den oben angedeuteten Auspicien der kritischen Stimmungen war der Beifall dieser beiden Vorstellungen ein durchaus günstiger zu nennen, wobei billiger Weise eine gute Hälfte auf Rechnung unserer ganz vorzüglichen Darstellung kommen mag. Diese Besetzung war: Tony, Hermann von Hochberg und Otto von Barkenfels: die HH. Dettmer, Roberti und Caspari — Bertha und Rosabella: die Damen Anschütz und J. Hoffmann, und die kleineren Partien Conrad von Stahleck, Junker Tobias und Berthold der Schaffner: die HH. Leser, Baumann und Werkenthin.

Außer dieser Novität bewegt sich seit dem neuen Jahre alles in dem gewöhnlichen Gleise coursiver Opern. Aber bald wird ein regeres Leben auf unserer Bühne walten, und zwar durch ein doppeltes W, Weber und Wagner. Sie wissen, daß der Freischütz mit neuen Teufeleien in Scene gesetzt, aber nicht, daß Lohengrin einstudirt wird. Bis dahin also ein Weiteres.

Ende Januar. Erasmus.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Im funfzehnten Abonnementconcerte im Saale des Gewandhauses, am 2ten Februar, feierte man durch Aufführung mehrerer Werke von Mendelssohn den Vorabend des Geburtstages dieses Meisters. Unter diesen Werken befand sich auch ein bis dahin noch nicht öffentlich

aufgeführtes Bruchstück aus der unvollendeten Oper „Loreley", ein Ave Maria für Frauenchor und Sopransolo. Der Componist erscheint hier in der seinem Naturell entsprechendsten Sphäre: es herrscht in diesem Ave Maria eine elegische, gläubig-religiöse Stimmung gepaart mit der sinnigen Romantik, die Mendelssohn so eigenthümlich. Die Melodien sind edel, zart und sehr ansprechend, die Orchester-Begleitung ist charakteristisch und der dramatischen Situation der Scene vollkommen entsprechend. — Frl. Ney hatte in diesem Concerte die Gesangsvorträge übernommen. Sie sang eine Scene und Arie aus Mozart's „Idomeneo" und die Partie der Leonore in dem Ave Maria und in dem bekannten Finale aus „Loreley". Wir haben schon öfter Gelegenheit gehabt, über die Leistungen dieser so reichbegabten und künstlerisch so hoch stehenden Sängerin zu sprechen und können auch diesmal nur auf unser früheres Urtheil verweisen. Besonders hervorheben wollen wir jedoch ihre großartige Auffassung und Wiedergabe in den beiden Mendelssohn'schen Opern-Bruchstücken. Hier zeigte sie ihren hohen Beruf als dramatische Sängerin, so weit als dies im Concertsaale überhaupt möglich. — Die junge Pianistin, Frl. Wilhelmine Clauß, die sich in kurzer Zeit in französischen und englischen Blättern einen bedeutenden Ruf als Virtuosin ihres Instrumentes erworben hat und von ihrem erstem hiesigen Auftreten her noch in gutem Andenken stand, war der zweite Gast an diesem Abende. Frl. Clauß, eine liebenswürdige Erscheinung, gehört jedenfalls zu den beachtenswerthesten Künstlerinnen ihres Instrumentes: ihr Anschlag ist frisch, jedoch nicht gerade eigenthümlich, ihre Fertigkeit bedeutend, ihr Spiel äußerst correct und elegant. Dennoch können wir sie nicht zu den Pianisten ersten Ranges zählen, sie entsprach nicht in allen Stücken den Erwartungen, zu denen ein so großer Ruf berechtigt; wir fanden also auch den vom Publikum etwas zu reichlich gespendeten Beifall nicht gerechtfertigt, um so weniger, als man sonst selbst höher stehenden Künstlern gegenüber damit sehr zurückhaltend ist. Frl. Clauß spielte im 15ten Abonnement-Concert das G-Moll-Concert von Mendelssohn, ein Notturno von Chopin und Liszt's Transscription des „Erlkönig". In diesen sämmtlichen Compositionen vermißten wir jene geistige Kraft, jenes höhere Erfassen des Gegenstandes, die allein den Virtuosen zu einer wirklich hervorragenden Erscheinung machen können. Elegant und nett — wenn auch in der rechten Hand etwas schwächer, als in der linken — war Frl. Clauß' Spiel allenthalben, aber dies reicht bei bedeutenden und inhaltsreichen Werken allein nicht aus. Die entschieden schwächste Leistung war der Vortrag des „Erlkönig". Unsere Ansicht über Frl. Clauß als Virtuosin ward durch ihr Auftreten in der vierten Quartett-Soirée am 7ten Februar und in dem 16ten Abonnementconcerte am 9ten Februar bestätigt. In ersterem spielte sie mit den HH. David und Grützmacher das C-Moll Trio (Nr. 2) von Mendelssohn und die Sonate appassionata (F-Moll) von Beethoven, in letzterem das Es-Moll-Concert von Beethoven, ein Lied ohne Worte von Mendelssohn und St. Hellers „Jagd". Die Beethoven'sche Sonate und die beiden Salonstücke waren als ganz gute Leistungen zu bezeichnen, insbesondere war der zweite Satz der Sonate vorzüglich, in dem Trio und in dem Concert traten jedoch die oben erwähnten Mängel in Frl. Clauß' Spiel wiederholt hervor. Im Allgemeinen müssen wir, was das Spiel Beethoven'scher Compositionen betrifft, bemerken, daß sie dieselben vorträgt, wie Paris es verlangt, um dieselben ansprechend zu machen, nicht wie man in Deutschland Beethoven auffaßt. Eine junge talentvolle und von der Natur begabte Sängerin, Frl. Clara Brockhaus, lernten wir im 16ten Abonnementconcert kennen. Sie sang die Arie „Höre, Israel" aus „Elias" und zwei Lieder am Pianoforte: „Frühlingslied" von Mendelssohn und „Widmung" von R. Schumann. Die Stimm-Mittel der Sängerin sind sehr beachtenswerth, ihre musikalische Bildung verräth eine gute Schule; dabei singt Frl. Brockhaus mit Verständniß und Wärme und wird von Befangenheit bei ihren Leistungen nicht gehemmt. Zu wünschen bleibt noch eine reinere Aussprache der Textesworte und namentlich der Vocale A und E, welche oft breit und mit anderen Lauten gemischt klingen. — Ueber den Vortrag des fürstlichen Hohenzollern'schen Kammermusikus, Hrn. Klotz, auf dem Ventilhorne, den wir im 16ten Concert hören mußten, wollen wir den Mantel christlicher Liebe breiten. Weder die Fertigkeit, noch der Ton des Bläsers berechtigte diesen zum Solo-Vortrage in einem großen Concert. Die Composition, — Adagio und Rondo von Täglichsbeck, — die Hr. Klotz zu Gehör brachte, stand noch unter der alltäglichsten Mittelmäßigkeit. — Die Leistungen des Orchesters in den Symphonien B-Dur von Beethoven und C-Moll von Spohr, wie in den Ouvertüren „Idomeneo", „zum Mährchen von der schönen Melusine" und in der Concertouvertüre von R. Radecke waren untadelhaft. Die Ouvertüre zu „Idomeneo" ging trotz der trefflichen Ausführung kalt vorüber, da sie sich auch in der That wenig zur Aufführung im Concert eignet, schon deshalb, weil sie keinen eigentlichen Schluß hat. Ueberdem ist dieses Werk dem größeren Publikum mehr als zur Genüge bekannt, denn es wird im Theater regelmäßig zu jedem Trauerspiele mit obligater Conversation und Thüren- und Sperrsitzen Geklappe abgespielt. — Die Ouvertüre von Robert Radecke, welche der Componist selbst dirigirte, zeigt von dessen tüchtiger musikalischer Durchbildung. Der Inhalt, wenn auch nicht hochbedeutend, und noch starken Einfluß von Vorbildern — namentlich von Mendelssohn — verrathend, ist jedoch nicht ohne Interesse. —

In dem oben erwähnten vierten Abonnement-Quartett wurden außer den beiden bereits genannten Musikstücken ein Quartett in B-Dur von Haydn (die HH. Dreyschock, Röntgen, Herrmann und Wittmann) und Schumann's erstes Quartett in A-Moll (die HH. Röntgen, Haubold, Herrmann und Grützmacher) in trefflicher Ausführung gegeben. — Schumann's Quartett gefiel außerordentlich und die Ausführenden wurden gerufen.

Das sechste Concert der Euterpe am 7ten Februar brachte im ersten Theile die sehr brav ausgeführte A-Dur-Symphonie von Beethoven und im zweiten ein neues größeres Werk von Carl Müller, Kapellmeister in Münster: „Tasso in Sorrent, lyrische Scenen, gedichtet von R. Nielo, für Soli, Chor und Orchester". Das Gedicht hat die Wanderung des Dichters von Ferrara nach Sorrent zum Gegenstand. Jedenfalls ist dies ein schöner und poetischer Stoff und es wäre nur zu wünschen gewesen, Hr. Nielo hätte denselben besser zu bewältigen verstanden. Die geschraubte Sprache, die oft ungeschickte Fassung des Ganzen sind der musikalischen Composition nicht günstig. Die Musik zeigt eine ehrenwerthe Gesinnung und das Streben nach neuen Gestaltungen, das jedoch oft das gewünschte Resultat noch nicht erreicht. Ein starker R. Wagner'scher Einfluß, der nur freilich nicht der rechte war und nicht zum gewünschten Ziele geführt hat, namentlich in den Recitativen, läßt sich nicht wegleugnen — daher auch vielleicht die vielen, oft nicht künstlerisch gerechtfertigten Dissonanzen. Trotz dieser Ausstellungen und trotz des mancherlei Absonderlichen, theilweise Unerquicklichen in diesem Werke, können wir jedoch nicht umhin, den Componisten zu loben, daß er es verschmäht, sich in dem Geleise der Alltäglichkeit zu bewegen, daß er überhaupt etwas Neues und Selbstständiges anstrebt. Einzelne wirklich schöne Züge in dieser Composition scheinen uns dafür zu sprechen, daß sein Schöpfer nach erlangter vollständigerer Klarheit gewiß noch Werke liefern kann, die mehr als dieses höheren künstlerischen Anforderungen entsprechen, und in denen er das Ziel seines anerkennenswerthen Strebens vollständig erreicht. Dem Directorium der „Euterpe" gereicht es aber zur Ehre, daß es ein neues, so umfangreiches Werk überhaupt aufführte. — Die Ausführung war in Rücksicht auf die großen Schwierigkeiten eine gelungene zu nennen. Die größeren Solo-Partien (Tasso und Cornelia) waren in den Händen von Hrn. Brückner und Frl. Emma Koch. Ueber die Leistungen der Letzteren haben wir schon bei anderen Gelegenheiten uns ausgesprochen: sie löste auch diesmal ihre schwere Aufgabe befriedigend. Hr. Brückner ist noch Anfänger, aber hat eine wohlklingende, wenn auch nicht große Tenorstimme und für seine musikalische Bildung sprach die Durchführung der schweren und nicht sehr dankbaren Partie. Die Chöre waren durch den Pauliner-Verein, den Gesangverein Ossian u. a. Dilettanten vertreten. —

Die drei noch sehr jugendlichen Brüder Louis, Leopold und Gerhard Brassin, die Söhne des Baritonisten an unserem Stadttheater, legten in einem Concert im Saale des neuen Logenhauses am 6ten Februar Proben ihrer für ihr Alter sehr vorgeschrittenen musikalischen Bildung ab. Ein Trio in E-Dur von Louis Brassin eröffnete die Soirée. Der Componist spielte, unterstützt von den HH. Dreyschock und Grützmacher, die Pianoforte-Partie und zeigte hier sowohl, als auch in der Phantasie „Magyaren-Klänge" von Moscheles, wie in der Hugenotten-Phantasie von Thalberg eine bedeutende Fertigkeit. Die Composition ließ noch nichts Selbstständiges in der Erfindung erkennen und litt noch sehr an unvollkommener Beherrschung der Form. Ein Lied „der Soldat", componirt von Louis Brassin, vorgetragen vom Vater des Componisten, war ansprechend und fand reichen Beifall. Die anderen auf dem Programm angezeigten Lied-Compositionen Louis Brassin's mußten ausfallen, da Frau Günther-Bachmann, die sie singen sollte, an diesem Abende im Theater beschäftigt war. Statt dessen trug Hr. Claus die Arie des Tamino vor. Wenn dem Gesange des Hrn. Claus diesmal auch mehr Leben und Wärme zu wünschen war, so wirkte er doch durch seine schöne Stimme und riß das Auditorium zu lebhaftem Applaus hin. Leopold Brassin ist ebenfalls Pianist, Gerhard Brassin Violinist. Ersterer spielte die Thalberg'sche Phantasie über Motive aus Bellini's Straniera und Dreyschock's Campanella, Letzterer ein Concert von de Beriot und Variationen von David. Beide stehen noch im zarten Kindesalter und haben schon jetzt auf ihren Instrumenten eine gute technische Ausbildung erreicht. Interessant war Frau Rudolph's Vortrag einer Phantasie für Harfe von Parish-Alvars, mit dem der zweite Theil der Aufführung begann. —

Am 10ten Februar gab der hier lebende junge Componist Richard Müller im großen Saale der Buchhändlerbörse ein großes Vocal- und Instrumental-Concert. Das Programm enthielt folgende Musikstücke: Ouvertüre über die hannöversche Volkshymne von C. G. Müller; Chor der Gefangenen aus „Fidelio", zwei Lieder für gemischten Chor von Rich. Müller; Introduction, Scene, Spinnerlied und Ballade aus der Oper „Der fliegende Holländer" von R. Wagner; Drei Lieder für Männerchor von C. Zöllner, F. Dürrner und R. Müller — zweiter Theil: „Die Lootsen", ein Cyclus von Chören, Sologesängen und Orchester, mit verbindenden Worten, componirt von R. Müller. — Ein hohes Interesse wurde diesem Concerte durch die Aufführung des Wagner'schen Opernbruchstückes verliehen, und wie stets, so zündete auch diesmal diese Musik mehr als alles Andere beim Publikum, da sie überdem, namentlich was Chor und Orchester betraf — trefflich ausgeführt wurde. Die Solostimmen — Senta, Mary und Erik — waren in den Händen von gebildeten Dilettanten, die sich mit vieler Liebe ihrer Aufgabe unterzogen. Die Sängerin der Senta fand vor Allen Gelegenheit, ihr Verständniß der Wagner'schen Kunst darzulegen, wenn auch ihre Mittel ebenso wenig, wie die der anderen Sängerin zu einer entsprechenden Durchführung ausreichten. — Die Ouvertüre von C. G. Müller — dem Vater des Concertgebers — ist ein tüchtig durchgearbeitetes und effectvoll orchestrirtes Musikstück, das jedoch schon deswegen auf keinen höheren künstlerischen Rang Anspruch machen kann, weil es auf fremde, keineswegs musikalisch bedeutende Motive begründet ist. Die drei Lied-Compositionen, die Rich. Müller im ersten Theile vorführte — „Abendlied" von Claudius, „Frühlingswonne" für gemischten Chor und „Trinklied" von

Dettinger für Männerchor — zeigen eine tüchtige technische musikalische Bildung und Geschick in der Behandlung der Singstimmen, stehen jedoch ihrem geistigen Inhalte nach nicht hoch. Am besten gefiel uns davon das „Abendlied", obwohl auch dieses an sich eine höhere Bedeutung nicht beanspruchen kann und ebenfalls nicht frei von fremden Einfluß ist. Noch weniger, als die genannten Lieder, genügte die Composition der „Lootsen" auch nur mäßigen Anforderungen. Schon die Form — Musik und Declamation gemischt — ist keine künstlerische, um so weniger, wenn, wie hier, das Gedicht so geringen poetischen Werth hat. Der Componist giebt hier nichts Neues oder auch nur höher Stehendes, er scheint solches sogar nicht einmal anstreben zu wollen. Oft begegnet man Bekanntem von ganz verschiedenen Genres, nicht selten auch Trivialem. Musikalisches Geschick läßt sich auch hier nicht leugnen — doch damit ist es allein noch nicht gethan. Bei der Begabung, die wir trotz aller dieser Ausstellungen dem noch jungen Componisten nicht absprechen, bei der tüchtigen musikalischen Bildung desselben, wird er nach erlangtem höheren künstlerischen Bewußtsein gewiß einmal recht Tüchtiges leisten können — sein gegenwärtiges Hervortreten in einem großen Concerte mit Werken, die nicht viel mehr als Uebungsarbeiten sind, können wir jedoch in seinem eigenen Interesse nicht billigen und nur als ein verfrühtes ansehen. — Die Ausführung sämmtlicher Musikstücke war eine lobenswerthe und zeigte ein sorgfältiges Einstudiren von Seiten des Dirigenten.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Jenny Lind wirkte in Dresden wieder in einem Concerte zum Besten der Hülfskassen des Frauenvereins mit. Ein großes Publikum empfing sie und ihre Lieder mit rauschendem Beifall. (Für Concerte in London soll Jenny Lind bereits den Contract abgeschlossen haben). In dieser Woche sang dieselbe zwei Mal in Leipzig.

Von Virtuosen-Concerten nennen wir als die namhaftesten Lacombe's Spiel in Dresden, Kellermann's Spiel in Breslau, Ernst's Spiel in Mannheim und gegenwärtig in Frankfurt. Alle Dreie von Erfolg und Ehren begleitet.

Musikfeste, Aufführungen. In dem letzten Concert der neuen Liedertafel zu Berlin wurden mit großem Beifall zwei neue Compositionen für Männergesang entgegengenommen: Robert Schumann's „Die Minnesänger" und Truhn's: „Der Nibelungenhort". Ebenso eine neue Composition des talentvollen Robert Radecke aus Leipzig, „Die Amazone", vom Componisten selbst vorgeführt. Als geist- und wirkungsvoll erschienen Franz Liszt's Rhapsodien über ungarische Melodien, von Franz Kroll gut ausgeführt. —

Im Concert spirituel zu Wien wurden zum ersten Male Ouvertüre und Chöre aus Wagner's Tannhäuser vorgeführt und zwar unter selten erlebtem Erfolge. Auch die zum ersten Male dort aufgeführte Ouvertüre zu Phädra von F. Hiller gewann sich lebhaften Beifall.

In einer Matinée musicale, in der Loge zu den drei Weltkugeln in Berlin, führte der treffliche Musikdirector Zopf Chöre und Soli aus Wagner's Opern vor, die einen mächtigen Eindruck hervorriefen. Auch eine Sonate von Zopf wurde mit großem Beifall aufgenommen.

Die Bachgesellschaft in Wien ist jetzt sehr thätig für die, unter Fischhof's Leitung, nahe bevorstehende Aufführung der großen Matthäus-Passion.

Der Liederkranz in Hanau gab als Concert eine vollständige und ausgezeichnete Darstellung der Oper: „Zampa oder die Marmorbraut".

Neue und neueinstudirte Opern. Der bald bevorstehenden Aufführung von Kittl's neuer Oper „Die Bilderstürmer" sieht man in Prag mit großer Spannung entgegen.

Tannhäuser hat in Gratz eine so glänzende Aufnahme gefunden, daß Director und die ersten Darsteller nach jedem Acte stürmisch gerufen wurden.

Die komische Oper: „Ein Sommernachtstraum", von Ambr. Thomas, hat auf dem Friedrich-Wilhelms Theater zu Berlin kein Glück gemacht.

Meyerbeer's „Prophet" hat jetzt erst die wahre „Würdigung" erhalten: er wurde in Florenz als — Ballet und Pantomime gegeben, weil die Censur die Darstellung des Textes nicht erlaubte.

Vermischtes.

Hr. Anton Wallerstein in Hannover hat die Ehre gehabt, seine „Eugenia-Polka" der Kaiserin von Frankreich gewidmet, von dieser angenommen zu sehen und wird sein Opus nun mit dem Bilde der Kaiserin (bei Chabel in Paris) erscheinen.

Ueber die nächste Aufführung von Meyerbeer's neuer resp. renovirten Oper: „Der Nordstern" (eigentlich „das Feldlager in Schlesien") werden schon jetzt die außerordentlichsten Dinge ausgeschrieen. Es sollen jetzt schon Sperrsitze für **200—300** Frcs., Logen für **1000—1500** Frcs. für die erste Vorstellung geboten werden. Diese Manenvres haben nun

jedenfalls den Erfolg, daß die Preise auch wirklich noch so hoch kommen werden.

Hr. v. Lindpaintner wird vor der Leitung des großen niederrheinischen Musikfestes in Aachen, auch noch die großen Concerte in Exeter-Hall zu London dirigiren, die dort vom 22sten März an bis zum 22sten Mai stattfinden und wobei allein 100 Streich-Instrumente mitwirken werden.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 4, S. 43, Sp. 2, Z. 4 v. u. lies Gerold statt Herold.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

L. Deland, Op. 3. Lieder von Heine für eine Singstimme mit Pianoforte. (Liederblüthen Nr. 2.) Leterow, C. Lopp. 12½ Ngr.

Es zeigt sich bei diesen Liedern ein tüchtiges Streben. Der Inhalt bekundet Talent, die Form ein fleißiges Studium des Componisten und dessen genaue Bekanntschaft mit den hervorragendsten Erzeugnissen der neuesten Zeit auf diesem Gebiete. Einige nicht durch den Inhalt der Worte bedingte Textwiederholungen, einige nicht dem Sinne entsprechende Betonungen beeinträchtigen diese übrigens empfehlenswerthen Lieder etwas. Eine ganz besondere Eigenheit des Componisten, die wir aber nur mißbilligen können, ist es, daß er sich absichtlich nicht an gewisse Regeln der Satzkunst binden will, deren Umgehen nur in äußerst seltenen Fällen und nur, wenn ein ganz besonderer musikalischer Ausdruck bezweckt und durch den Inhalt bedingt wird, gerechtfertigt werden kann. Deland nimmt z. B. nicht den geringsten Anstand, Quinten-Parallelen zu schreiben, selbst da, wo eine solche Abweichung ganz grundlos ist, wie im ersten Liede:



Wir wissen, daß der Componist dies mit vollem Bewußtsein und nicht aus Unwissenheit thut, können aber nicht begreifen, wie dergleichen Mißtöne zu diesem Texte ein im normalen Zustand befindliches Ohr nicht auf das Gröblichste beleidigen sollen.

Moravské Národni Pisné s Nápévy. Sebané od F. S. Liefrg. 1—3. Brünn, 1853, Winiker.

Wir müssen uns bei dieser Sammlung mährischer Volkslieder nur auf eine einfache Anzeige beschränken, da wir der mährischen Sprache unkundig die Texte nicht verstehen: Die Melodien sind sehr einfach und oft den Begriffen, die die Germanen und Romanen mit dem Worte Melodie verbinden, zuwiderlaufend, dennoch aber zuweilen charakteristisch und in ethnographischer Beziehung nicht uninteressant. So weit wir es beurtheilen können ist bei Sammlung der Gesänge mit großer Sorgfalt und Kritik verfahren worden. Das ganze Werk wird sehr umfangreich werden, es wird aus zehn Abtheilungen bestehen, deren erste geistliche Lieder und Legenden, die zweite historische Gesänge, die dritte Liebeslieder, die vierte Hochzeitlieder, die fünfte Aernteliede, die sechste Soldatenlieder, die siebende Familienlieder, die achte Tanzlieder, die neunte scherzhafte und die zehnte vermischte Lieder enthalten wird.

Ludwig Erk, Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten deutschen Volkslieder der Vorzeit und Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien. Berlin, 1853, Th. Ch. F. Enslin. 1ste Liefg. 10 Sgr.

Wir haben hier ein Werk vor uns, das die Beachtung nicht nur der Dichter und Musiker, sondern auch aller Derer verdient, die Herz und Sinn für deutsches Volk und deutsches Land haben, die an dem Einfach-Schönen, das das Volk in seiner liebenswürdigen Naivetät geschaffen, sich noch erfreuen und durch dasselbe sich anregen lassen können. Wir fühlten

uns beim Durchlesen dieses ersten Heftes erquickt durch die tiefinnerliche Poesie, die sich in dem unverfälschten deutschen Volksliede ausspricht. Hier ist nichts Gemeines, nichts Frivoles, wie man es oft bei der Kunstabart findet, die gern populär sein will und deshalb zum Volke hinabsteigt, unter lügnerischer Maske den engherzigsten Egoismus birgt und, den menschlichen Schwächen schmeichelnd, ihr aus der demoralisirten Sphäre der sogenannten bonne société gesogenes Gift in die Herzen des Volkes träufelt — hier, in den poetischen Ergüssen eines edlen und geistig wie sittlich hochstehenden Volkes, sprudelt jener unversiegbare und reine Quell, aus dem unsere großen Künstler — oft vielleicht unbewußt — schöpften, woher sie das belebende Element für ihre großen Kunstwerke holten. Wir haben bis jetzt noch keine Sammlung deutscher Volkslieder, die mit so viel tiefem Verständniß angeordnet, die so reichhaltig und umfassend ist, wie vorliegendes Werk zu werden verspricht. Man kann dasselbe getrost ein nationales nennen, das weder in einer öffentlichen Bibliothek, noch in der des Künstlers und des Gelehrten, noch in einer deutschen Familie fehlen sollte. Durch Werke dieser Art kann und muß der deutsche Geist in jedem Einzelnen geweckt und rege gehalten werden, in diesem Hort einer wahren und reinen Poesie wird sich selbst der durch die moderne outrirte Afterkunst überreizte Salonmensch neues Leben und die Fähigkeit, sich des Lebens wieder zu freuen, holen können. — Das von der Verlagshandlung sehr geschmackvoll ausgestattete Werk wird aus drei Bänden von je 6 bis 8 Lieferungen bestehen. Das Erscheinen in Lieferungen erleichtert die Anschaffung dieser Sammlung und wir wünschen, daß das wahrhaft volksthümliche Unternehmen den Anklang finden möge, den es in jeder Beziehung verdient.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Constantin Decker, Op. 34. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Gewöhnlich pflegt man von einer gewissen Classe von Liedern zu sagen: für den Salon. Von den vorliegenden läßt sich jedoch dieß nicht behaupten. Dazu fehlt ihnen das Leichte, Sinnliche, Gewinnende in Form und Melodie. Im Gegentheil macht sich eine gewisse Schwerfälligkeit bemerkbar, gewissermaßen eine Unbeholfenheit im Ausdrucke. Also gehören sie wohl der höheren Richtung an? Leider das noch viel weniger. Denn das geistige musikalische Element spricht sich eben nicht darin aus. Der Componist, das merkt man deutlich, ringt immer nach dem Ausdrucke, er will aber nicht kommen; man sieht, daß ein besseres Streben Platz gewinnen will, allein die schaffende Phantasie kann nicht folgen. Der Componist scheint nicht eigenthümlichen Beruf zur Liedcomposition zu haben. Erzwingen muß man's nicht, es muß frisch aus dem Herzen quellen, sonst taucht es nichts.

E. K.

Richard Müller, Op. 2. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Leipzig, Bomnitz. 15 Ngr.

Ob sich der Componist zu Höherem noch entwickeln wird, muß man abwarten; in den vorliegenden drei Liedern liegt der Anfang dazu allerdings noch nicht. Sie ruhen noch auf einer zu breitgetretenen Sentimentalität und ihre Form wie die Begleitung gehören einer längst abgethanen Richtung an. Eigenes bietet der Componist noch nicht; es ist Alles noch Aneignung von Fremdem, das Gefühl will manchmal eine gewisse Ueberschwenglichkeitshöhe erklimmen, um zu rühren, was die Folge von einer noch nicht entwickelten Aesthetik ist. Im dritten Liede quält er sich mit dem „ich liebe Dich" ab; die erste Aussprache genügte ihm nicht, das Gefühl treibt ihn auf den hohen As-Berg, schnell von der Octave aus, das frappirt, wie öfters in der Liebe es vorkommen mag. Obschon man in dem technischen Bau den Anfänger erkennt, so ist doch alles mit Geschick und Correctheit ausgeführt — aber gute Vorbildet! Auf dem betretenen Wege wird ihm kein Lohn für sein vielleicht gutes Streben. —

E. K.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) **in Berlin.**
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 9.** Den 24. Februar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Grenzboten. — Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Die Grenzboten,

als

Neueste Zeitschrift für Musik.

Eine psychologische Studie.

> Lange kann man mit Marken, mit Rechenpfennigen zahlen;
> Endlich, es hilft nichts, ihr Herrn, muß man den Beutel doch zieh'n.
>
> Xenien.

In letzter Zeit erlebten wir wiederholt das Schauspiel, daß die „souveräne Kritik", die bisher in sorgloser Sicherheit und Selbstgefälligkeit die ästhetischen Fluren durchwandelte, und sich damit unterhielt, nach harmlosen Sängern mit dem Blasrohr zu schießen — urplötzlich aus der Rolle fällt, ihre Grandezza vergißt und mit komischer Wuth blind um sich schlägt, das unschuldige Blasrohr für eine Herkuleskeule haltend.

Die schnellen Fortschritte, welche die, einst als verworren und haltlos ausposaunte, neue musikalische Richtung macht; das neue Terrain, welches sie fortwährend bei den Musikern, im Publikum, bei der Kritik gewinnt; die immer frischen Kräfte, die sich ihr mit Begeisterung zuwenden: dies Alles macht, daß Einer nach dem Andern von jenen Herrn Doctrinären den Kopf verliert. Sie senden, wie der Kaiser von China, ein Bülletin nach dem andern in die Welt, worin den Gläubigen verkündet wird, daß die Rebellen total vernichtet seien, und ihren verdienten Lohn empfangen haben, — während seine himmlische Majestät doch genöthigt sind, Ihre Residenz „bis auf Weiteres" in den Hintergrund zu verlegen, sintemalen dero Zopf bereits in der höchsten Gefahr schwebt, von der Anti-Zopf-Partei pietätlos amputirt zu werden. Je ängstlicher man den Rückzug betreibt, desto häufiger und drohender werden die Ansprachen an das Volk, desto eifriger giebt man sich den beruhigenden Anschein, als habe das Alles gar Nichts zu bedeuten.

Der Despotismus des Reiches der Mitte mag durch solches Blendwerk sich den Schein der Sicherheit und Macht zu erhalten glauben. Und wenn die musikalische Zopfpartei sich mit ihren Sympathien erst bis hinter die chinesische Mauer zurückgezogen haben wird, mag sie die friedliche Ruhe in ihrem Kunstvaterlande auch ungestört genießen. Vorläufig gereicht uns ihr blinder Eifer zum ganz besonderen Vergnügen, und könnte uns sogar eine gewisse Genug-

thuung sein, wenn wir uns damit begnügen wollten, ein rathloses Gebahren, welches in bitterer Selbsttäuschung nach Strohhalmen greift, sobald das Wasser an der Kehle steht, für eine Genugthuung gelten zu lassen.

Ein solches beklagenswerthes Schauspiel geben uns jetzt die „Grenzboten", eine „Zeitschrift für Politik und Literatur", wie ihre Firma besagt. Sie geben es mit der verzweifelnden Ausdauer einer Kunstreitergesellschaft, die ihre Schlußproduction „zum letzten Male", „zum allerletzten Male" und „unwiderruflich zum allerletzten Male" ankündigt, und, um die Neugierde des blasirten Publikums doch einigermaßen lebendig zu erhalten, täglich ein neues Schulpferd vorzureiten verspricht. In der Nähe untersucht ist es freilich immer derselbe alte Schimmel, der mit verschiedenem Aufputz behangen, einmal als „Politik", das andere Mal als „Literatur" und das dritte Mal als „Musik" unter Trompetengeschmetter die hohe Schule durchreiten muß. Es ist immer dasselbe lahme Princip-Pferd, auf welchem die Zwillings-Redacteure nun schon manches Jahr herum voltigiren, einen Kreis umschreiben, so groß ihn der Circus ihrer Capacität gestattet, und unermüdlich durch den papiernen Reifen springen, welchen der Verleger allwöchentlich mit einer neuen Nummer beklebt.

Wenn mit der Zeit die Kunst und Wissenschaft vorwärts geschritten ist, und ihre Vertreter neue Bahnen verfolgen, ohne die kritischen Auguren ferner um Rath zu fragen, machen die falschen Propheten ihre letzten, vergeblichen Anstrengungen, den alten Glauben zu erhalten. Sie beginnen zu drohen und zu weissagen von Rückschritt, Verfall und Verderbniß, bis sie sich endlich überzeugen müssen, daß alle Hoffnung auf gläubiges Gehör bei der ungläubigen Menschheit vergeblich sei. Dann schnüren sie ihr kritisches Handwerkszeug zusammen, und suchen ein Gebiet, wo es noch gläubige Seelen giebt, die sich zu fürchten machen lassen.

Seine Meinung sagt er von seinem Jahrhundert; er sagt sie;
Nochmals sagt er sie laut, hat sie gesagt — und geht ab!

So haben es die „Grenzboten" nach jahrelanger Bemühung glücklich dahin gebracht, sich erst in der Politik, und dann in der Literatur, durch ihre eigene Doctrin gründlich zu discreditiren. Sie gaben ihre nüchterne Schulweisheit, mit der sie niemals andere als negative Resultate erzielten, so lange für den wahren Urquell aller Productivität aus, als es eben gehen wollte. Sie maßten sich an, der gesammten Literatur, sowie früher der ganzen europäischen Politik, selbsterfundene Gesetze vorzuschreiben, welche den einzigen Fehler hatten — daß sie nicht zu brauchen waren, weil sie in den Thatsachen des frischen, productiven Lebens stets ihre naturgemäße Widerlegung und Vernichtung fanden. Dies war die ganz natürliche Folge einer Methode, deren Charakteristik Gutzkow in schlagender Weise folgendermaßen gegeben hat.

Die „Grenzboten" sind blasirte Epikuräer, die den Genuß über jeden Ernst des Lebens setzen, die mit ästhetischer Gourmandise nur an den Aeußerlichkeiten der Dinge haften, für die es nichts Reelles giebt, als die Apathie, den Comfort, die Bagatelle. Sie wollen nicht, daß es irgend Großes, Bedeutendes, Ursprüngliches, Persönliches in der Welt giebt. Jedem, der sich regt und bewegt, schlagen sie dialectisch ein Bein, und wenn sie ihn nicht mehr von der Seite des Talents treffen können, geben sie ihm einen Knick in seinem Charakter. Das ist das Klägliche dieser Revue des deux Hommes, daß sie Hunderte von Bogen vollgeschrieben, und nicht eine einzige positive Thatsache in Deutschland gefördert, vertreten, muthig durchgeführt hat! Die Grenzboten generalisiren Alles, treten Alles breit, lösen jede prägnante Erscheinung in etwas Rauch und Asche auf, schneiden jedem Schaffenden, wie dem Polypen, die Bauchlänge auf, drehen ihn um und sagen: da ist wieder Nichts, und immer Nichts, und ewig Nichts! Eine Gunst noch, wenn sie solche todte Cadaver der Dichter, Philosophen, Staatsmänner dann würdigen, sie mit etwas von dem philosophischen Stroh auszubälgen, das sie, unter ihren Händen welkend, von den blühenden Feldern Hegel's, Gervinus', Dahlmann's, Feuerbach's geplündert haben! — — —

Durch diese „Methode" — eine gedankenlose Anwendung der Elementar-Analyse der Chemiker auf die lebensvollen Organismen der Kunst — erreichten allerdings die Grenzboten, daß sie sich bei einigen jungen Schriftstellern, die eine beneidenswerthe Empfindlichkeit gegen die Wunden derartiger „Secir- und Tranchirmesser" bewahrt hatten, in einem gewissen scheuen Respect zu erhalten wußten. Es galt früher einmal unter der jungen Literatur für eine Art von Auszeichnung, von den Grenzboten die polizeiliche Erlaubniß erhalten zu haben, sich einige Zeit „versuchsweise" in der Literatur aufhalten zu dürfen, ohne eine andere Belästigung als die, die väterliche Bevormundung der Grenzboten vorläufig erdulden zu müssen. An gläubigen und hoffenden Gemüthern fehlte es nicht, welche diese kritische Aufenthaltskarte wenigstens für den Vorboten des unsterblichen Lorbeer hielten, und in Erwartung eines Ruhmes, der allerdings von den Grenzboten niemals ausgehen konnte, ihr Dasein bescheiden fristeten, so lange sie sich willig auf jenes Maß des „unendlich Kleinen"

zurückführen ließen, auf welches die Grenzboten nun einmal Alles zurückführen, damit sie sagen können: „Es giebt nichts Bedeutendes in der Welt!"

Was dieses blasirte Treiben eine Zeit lang unterstützte, und somit die Grenzboten in ihrer patholo-gisch-anatomischen Methode nur bestärken mußte, war das Schweigen, welches die gebildete Welt ihm gegenüber beobachtete. Da die Grenzboten, um mit Gutzkow zu sprechen, über ihre Wirksamkeit in ewiger Nacht leben, und da Niemand ihre Fehdehandschuhe aufnahm, Niemand mit ihnen auf Erörterungen einging, hielten sie in ihrer maßlosen Eitelkeit das Schweigen der Literatur für Zustimmung, einige Lobeserhebungen guter Freunde für Bewunderung, einige Bettelbriefe von jungen Lyrikern und Dramatikern, ausgedienten Politikern und hoffnungslosen Stegreifrittern von der Feder — die gelobt, beschäftigt, oder wenigstens „geschont" zu werden wünschten — für „Einfluß!" — — —

Die Grenzboten täuschten sich, und versuchten, auch die Welt zu täuschen, indem sie ihre werthlosen, selbstgestempelten Assignaten so lange für baare Münze ausgaben, als man sie eben dafür gelten ließ. Der Staats-Bankerott der Grenzboten brach aber unaufhaltsam aus, sobald ihr, nur auf den Schein berechnetes System das Vertrauen im Publikum einmal verloren hatte. Dies geschah als nach einigen kläglichen Niederlagen in der Politik, endlich auch das Maß der Geduld erschöpft war, welches die Literatur diesem sogenannten objectiven, aber in der That objectlosen Verfahren gegenüber bewahrt hatte. Der Autoritätsglaube an die Unfehlbarkeit der souveränen Kritik ward zerstört, die regungslose Maske der sogenannten Unparteilichkeit ward ihnen abgerissen, dem erheuchelten Schein wurden die Thatsachen der Wirklichkeit gegenübergestellt, und damit waren den Grenzboten alle die Stützen entrissen, auf denen sie ihr dogmatisches Gebäude künstlich aufgeschichtet hatten. Um den Sturz in der öffentlichen Meinung, wenn sie ihn auch nicht dauernd verhindern konnten, doch eine Zeit lang wenigstens aufzuhalten, mußten sie nach neuen Stützen suchen, und den Schein ihrer Stabilität wenigstens augenblicklich zu retten trachten.

In Geschichte zu „machen", wenn man in der Politik sich blamirt hat, ist immer ein sehr zweideutiges Unternehmen, an dem schon andere Leute, wie die Grenzboten, sich den Hals gebrochen haben. Dazu gehört überdies der Muth einer Meinung, der Muth eines, auf Thatsachen sich stützenden, consequenten Bahnbrechens, welchen die Grenzboten nie besessen haben. Sie haben sich immer begnügt, mit ihrem kritischen Besen die Ueberreste von Anderer Tafeln zusammenzukehren; wie Marodeur's hinter dem Schlachtfeld sich aufzuhalten, die Entwickelung abzuwarten, und dann den Todten die Köpfe abzuschneiden, an deren Zahl sie sodann den Gläubigen demonstrirten, daß es so und nicht anders kommen konnte, wie es eben gekommen ist! —

Vor den Naturwissenschaften, selbst so weit, als sie in das Gebiet der Literatur gehören, hatten die Grenzboten immer eine heilige Scheu. Denn deren Resultate sind ein höchst gefährliches Spielzeug in der Hand der Doctrinäre. Man kann mit den Thatsachen der Naturwissenschaft nicht manipuliren, wie mit Meinungen; man kann sie nicht verdrehen, nicht verkleinern, ohne in Gefahr zu kommen, durch neue Thatsachen sich gründlich desavouirt zu sehen. Die Naturwissenschaften widerstreben überhaupt jeder dialectischen und sophistischen Behandlung so sehr, daß ein richtiger Instinkt die Grenzboten abhielt, sich in Dinge zu mischen, die sie vollends zu Grunde richten mußten.

Als nun die Grenzboten eifrig sondirten, wo dann allenfalls noch der „jungfräuliche Boden" eines gläubigen Publikums zu finden sei, erwischten sie unglücklicherweise die Musik. In der Musik giebt es noch kein so sicher begründetes System, daß man es nicht angreifen könnte; in der Musik haben wir es nicht allein mit Thatsachen, sondern eben so viel mit Meinungen, Ansichten und Geschmacksrichtungen zu thun, die man im Nothfall wohl dialectisch zusammenkneten, und daraus einen sophistischen Teig bilden kann, welcher Urtheilslosen als genießbar erscheint. In der Musik scheint auch jetzt ein förmliches Schisma sich vorzubereiten, und in solchen Zeiten eines Interregnum hat es nie an Freibeutern gefehlt, die unter der Fahne eines beliebigen Dogma auf eigne Hand Geschäfte zu machen versuchten. Das ist aber das wahre Element der Grenzboten — die Gefangenen und Nachzügler aller Parteien zu plündern, und dadurch den Anschein zu gewinnen, als stände man über den Parteien, während man doch thatsächlich nur hinter ihnen steht! Auch gab es in der Musik noch viele Unentschlossene, Unzufriedene, Wankelmüthige, und vor Allem noch Furchtsame. Und diese bilden das wahre Publikum, welches die Grenzboten suchen. Da gab es noch im Trüben zu fischen, da konnte man noch durch Sophistik irre führen, durch Machtsprüche imponiren — und so nahm man denn die unglücklichen Abonnenten in's Schlepptau, und proclamirte sich als musikalische Pythia! Die „Zeitschrift für Politik und Literatur" erweiterte sich, ohne jedoch diesen Systemwechsel auf dem Titel zu annonciren, zu einer „neuesten Zeitschrift für Musik" — und — „das ist der Humor davon!" —

Die Musik nach der, von uns dargelegten Me-

thode der „Grenzboten" zu behandeln, sie nach dem kleinlichen Krämermaße dieser eingebildeten Kunstrichter zuschneiden zu wollen, war ein Unternehmen, welches ungefähr eben so viel Wahrscheinlichkeit für sich hatte, als das Auffinden der Quadratur des Cirkels! Denn bekanntlich verträgt es keine Kunst weniger, als gerade die Musik, daß man mit den allezeit fertigen Doctrinen einer zusammengerafften abstracten Aesthetik an sie heran geht, und nach sogenannten Definitionen ihre Werke erklären, oder gar beurtheilen will.

Alles was daher die Grenzboten auf diesem neu erwählten Terrain erzielen konnten, war denn auch natürlich wieder rein negativ: Sie negirten frischweg Alles, das Genie der Erfindung, das Talent in der Ausführung, die Erweiterung der Technik, wie die der Form; sie läugneten jeden Fortschritt, jede Erweiterung, jeden Erfolg, jede Zukunft. Alles nur auflösend, Nichts bildend, Alles nur verzerrend, und verrenkend — kamen sie dann wieder glücklich zu dem erbaulichen Schluß ihrer Blasirtheit: „Es giebt nichts Bedeutendes in der Welt!"

Daß bei einem solchen Treiben auch nichts Anderes heraus kommen kann, liegt auf der Hand.

Ist denn die Wahrheit eine Zwiebel, von der man die Häute nur abschält?
Was ihr hinein nicht gelegt, ziehet ihr nimmer heraus!

Und so mußte denn der „analytische" Versuch, den die Grenzboten machten, ihre geistige Impotenz auch in musikalischen Dingen, wie früher in der Politik und Literatur zu zeigen, ihnen auf das Vollständigste gelingen, und zwar in überraschend kurzer Zeit.

Wollten wir den Beweis im Einzelnen durchführen, so müßten wir mindestens ebensoviel Bogen zur Disposition haben, als die Grenzboten in den letzten Wochen über die moderne Musik vollgeschrieben haben. Es liegen uns 7 Nummern aus den letzten 2 Monaten vor, aus denen man die ganze Methode der Grenzboten zur Genüge deduciren könnte, wenn die Kenntniß derselben nur vom geringsten Interesse wäre. Diese 7 Nummern enthalten nicht weniger als 64 Seiten — nach dem, bei den Grenzboten üblichen Format, 8 volle Druckbogen, — über die moderne Musik! — — — Dies ist ein, bei der Tendenz dieser Blätter merkwürdiges und beachtenswerthes Zeichen. Es beweist am schlagendsten, wie unheimlich ihnen zu Muthe wird, und wie sehr sie ihre eigene Schwäche fühlen.

Denn die Grenzboten lieben es, eine ganze Reihe von Erscheinungen womöglich auf einmal abzuthun; in der Literatur und Kunst fabrikmäßig aufzuräumen, und unter einem beliebigen Sammeltitel, welcher die Firma einer neuerfundenen Doctrin vorstellt, mit fremden Gedanken und Werken hausiren zu gehen. Deshalb ist die plötzlich auftauchende, ängstliche Sorgfalt, mit welcher die Grenzboten jede musikalisch bedeutende Erscheinung der Neuzeit stückweise verspeisen, die sicherste Probe, wie sie die Bedeutung dieser Bewegung recht wohl erkannt haben, und mit Schrecken sehen, daß sie ihnen bereits über den Kopf gewachsen ist — und zwar: trotz allem vergeblichen Wüthen und Toben.

Es packt sie jetzt jener Verzweiflungskrampf, den wir im Eingang erwähnten. Sie möchten ihren kritischen Spatzierstock, mit dem sie sonst wohl der Musik einige freundschaftliche Seitenhiebe austheilten, nun plötzlich in eine Herkuleskeule verwandeln, um Berlioz und Liszt, Schumann und Brahms, den Wohlbekannten, wie die Neue Zeitschrift, und natürlich Richard Wagner vor Allen, womöglich mit einem Schlage zu vernichten. Natürlich werden sie damit nie fertig, und wissen kaum, wo sie zuerst beginnen sollen. Denn einmal gilt es im Concertsaal, dann wieder in der musikalischen Literatur, einmal in Büchern, das andere Mal in Journalen, einmal auf der Bühne, dann wieder in den Partituren und Textbüchern eine Bewegung nieder zu halten, die plötzlich allenthalben zugleich sich geltend macht, und gar nicht mehr anders gedämpft werden könnte, als etwa durch Ausrottung mit Feuer und Schwert. Diese Mittel stehen aber den Grenzboten leider, weder materiell, noch im figürlichen Sinne, zu Gebote. Die Bekämpfung dieser „Lernäischen Schlange" der modernen Musik könnte nur einem Herkules gelingen!

Diesmal ist es den Grenzboten furchtbarer, blutiger Ernst. Sie machen zwar Späße, und stellen sich humoristisch, aber es ist ihnen dabei zu Muthe, wie Einem, der am Rande eines Bankerottes steht, und sich den unbefangenen Anschein geben muß, als sei Alles in der besten Ordnung. Die Grenzboten mußten durch Quantität ersetzen, was ihnen an Qualität, wie immer abging, um nur überhaupt beachtet zu werden. Sie ließen denn auch in den letzten Wochen Bombe auf Bombe platzen, die sie mit ihrem selbsterfundenen Pulver gefüllt hatten. 6 Nummern nach einander brachten 6 große musikalische Artikel. Berlioz wurden nicht weniger als 3 Artikel, Brahms und der „Neuen Richtung in der Musik" je einer, Wagner's Lohengrin bereits wieder 2 Artikel als Opfer dargebracht*), und wer

*) Siehe Nr. 43, 51 und 52 des vorigen Jahrganges, und Nr. 1, 2, 3, 4 des neuen Jahrganges der Grenzboten.

kann wissen, auf Wen die Grenzjäger der Literatur nunmehr Jagd machen werden! — Bei diesem Parforcejagen in den kritischen Wäldern hetzen sie aber Niemand zu Tode, als sich selbst. Wir sehen mit großem Wohlbehagen diesem athemlosen Treiben zu, welches weiter Nichts verlangt, als eine gesunde Lunge, und die nöthige Portion von Selbstvertrauen und Selbstvergötterung, die den Grenzboten bis jetzt noch niemals gemangelt hat.

In dem öden, traurigen Gefühl, keines Menschen Freund zu sein, durch Nichts erwärmt, gehoben und begeistert zu werden, Nichts vermittelt, Nichts gefördert, mit einem Wort Nichts geleistet zu haben, hüllen sie sich in das Bewußtsein ihrer hohlen Blasirtheit, und spielen einmal den Propheten, einmal den Possenreißer, wie es eben trifft. Einmal rufen sie im Tone des Jeremias: „Wohin werden wir kommen? die einen beten Wagner an, die zweiten Berlioz, die dritten suchen einen Helden, wie er auch sei!" und — uns betet doch Niemand an, als wir selbst — setzen sie in Parenthese hinzu! Das andere Mal aber spielen sie Puppenkomödie mit kindlicher Naivität, vergleichen „Lohengrin" mit „Kasperle" und forciren ihren gemachten Humor zu wahrhaft ekelerregenden Uebertreibungen, die so platt am Tage liegen, daß es sich gar nicht der Mühe verlohnt, diese Plattheiten erst nachzuweisen.

Wir wollen ihnen die Probe nicht schuldig bleiben. Wir wollen unseren Lesern folgende Sätze aus der „Kritik" der Grenzboten über Berlioz und Wagner als Blumenlese vorlegen, und es ihrer Wahl überlassen, welchen Satz sie für den abgeschmacktesten, hohlsten und forcirtesten halten.

Berlioz's erkünstelter Humor stellt sich vor den Spiegel und schneidet Gesichter. — Er macht wie ein Hanswurst Sprünge und schneidet Fratzen. — Die Composition von Brander's Lied von der Ratte ist nicht die Darstellung der plattesten Gemeinheit, sie ist es selbst. — Berlioz' Bestreben, im Gegensatz gegen frühere Compositionen Klares und Faßliches zu schreiben, hat im „Faust" nur dahin geführt, daß dem Absurden, Verworrenen, Ungenießbaren, jetzt das Gewöhnliche und Triviale unmittelbar beigemischt ist, welches gar in eine so banale Phrasenmacherei ausartet, daß man sich darüber bei Berlioz wundern muß. — Für uns Deutsche ist und bleibt Berlioz' „Faust" ein Wechselbalg, den uns keine Wichtelmännchen in's Haus tragen sollen. — (Aus Nr. 43). —

Wo in der Natur der Aufgabe ein gewisser sinnlicher Reiz liegt, der absolut keine abstrusen Gedanken zuläßt, kommt bei Berlioz ein grober Materialismus zu Tage, der Meyerbeer'schen Gemeinheit nichts nachgiebt. Wer kann bei dem Chor der nach Hause taumelnden Capulets, bei dem wüsten Tanzgelage, das in einen wahren Meßbudenscandal ausartet, sich noch vorstellen, daß er, ich sage nicht in vornehmer, daß er in guter Gesellschaft sei? Auch in Auerbachs Keller, wo Göthe uns zu einer Zeche lustiger Gesellen führt, bringt uns Berlioz in eine gemeine Kneipe. — Von den wesentlichen Erforderniſſen des Contrapunktes hält Berlioz fast nur das eine fest, daß von den verschiedenen Stimmen, welche er zusammenbringt, jede selbstständig ihren Weg gehe; wie sie sich mit einander vertragen, das kümmert ihn ungleich weniger. Es ist, als ob er eine Anzahl von — wie sage ich nur? Melodie, Thema, Motiv, Idee im gewöhnlichen Sinne paßt in der Regel nicht — von Notencomplexen mit vollen Händen über's Orchester verstreue: jeder sucht seinen Theil zu erwischen, einige halten beharrlich das Stück fest, das sie einmal erfaßt haben, und wiederholen es unverdrossen, als fürchteten sie, es könnte abhanden kommen; andere haschen leichtfertig bald nach diesem, bald nach dem, versuchen sich hier und da, bis ein allgemeines bellum omnium contra omnes entbrennt, in dem jeder sich wehrt, so gut er kann. Mit einem Mal schweigen alle still, als fürchteten sie sich vor ihrem eigenen Spectakel, oder werden wie beschämt und verlegen ganz leise, aber bald liegen sie sich wieder in den Haaren, und wo jeder thut, was er will, hat der einzelne auch gar keinen Grund, sich zu geniren: alles tobt sich aus nach Herzenslust, wie die Tertianer, wenn der Lehrer nicht da ist. „Besen, Besen sei's gewesen!" seufzt der unglückliche Zuhörer, über dessen Ohr es hergeht, einmal über das andere Mal ꝛc. — (Aus Nr. 52).

Es giebt Individuen, die bei mäßigen Verstandeskräften in eine sittliche Confusion gerathen, aber für solche interessirt man sich nicht, wenn sie einem im Leben begegnen, und noch viel weniger, wenn sie für dramatische Helden gelten sollen. Es wundert uns daher auch nicht sehr, wenn wir unter Ortrud's Leitung „den Preis aller Tugend und Ehre" (Telramund) die dummsten und miserabelsten Streiche unternehmen sehen, aber es wandelt uns nicht einmal nur Mitleid mehr mit ihm an. — Lohengrin hebt ergriffen und entzückt Elsa an seine Brust und ruft: „Elsa ich liebe Dich!" wobei man unwillkührlich an die naive Prinzessin Pumsia im Marionettenspiel erinnert wird! — Während die Männer Lohengrin ihre Treue versichern, und Elsa noch mit sich kämpft, naht ihr Friedrich heimlich; er wolle ihr Gewißheit verschaffen, das Geheimniß werde schwinden, wie er Lohengrin nur das kleinste Glied entreißen könnte. „Ich bin Dir nah' zur Nacht. Rufst Du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht." Diese befremdenste Zumuthung, die wohl je an eine Braut am Hochzeitstag gemacht worden ist, bringt Elsa zu sich, u. s. f. — Von Lohengrin läßt sich nicht viel sagen. Ein Zweikampf auf der Bühne hat nicht viel zu bedeuten, und das ist das Einzige, was er thut, sonst sehen wir ihn immer nur, wie er Elsa verbietet ihn zu fragen. — Das ist nicht Poesie, auch nicht poetisch schöne Sprache, son-

dern die gemeinste hausbackne Prosa, mit Kummer und Noth elend gereimt, welche Nichts vor dem Voltaire'schen Wort schützen kann: Ce qui serait trop sot, pour être dit, on le chante. — (Aus Nr. 3.)

Das Modell für das Duett zwischen Ortrud und Telramund, wie für die ganze Scene, ist so sichtbar Weber's „Euryanthe", daß ohne bestimmt nachweisbaren Anklang (sic!) man doch fortwährend an dieselbe erinnert wird. Aber was sind Weber's Würzen gegen Wagner's Assafoetida. — Der Männerchor hat etwas von der französirenden Weise, wie wir sie bei Meyerbeer finden, welche dem Liedertafelcharakter etwas feinen Parfüm giebt. — Das Gebet ist merkwürdiger Weise ganz Mendelssohnisch, in der Führung der Melodie, in den harmonischen Wendungen und Uebergängen. — Das Hauptmotiv Elsa's ist unsangbar, schwülstig, aus einzelnen Phrasen zusammengesetzt, und trotzdem, daß es mit ungewöhnlichen Harmoniefolgen herausgeputzt ist, gewöhnlich, und sogar gemein: es erinnert an Marschner in seinen schwächsten Stunden. — Bei Lohengrin's: „Athmest Du nicht mit mir die süßen Düfte", wird man durch einen süßlichen Schwulst haarsträubender Harmonien hindurchgepeinigt, so widerlich und unwahr, als die romantische Rhetorik des Textes. — Das Tremoliren der Saiteninstrumente ist so prädominirend, daß, wenn auch die Blasinstrumente in diese zitternde Bewegung fallen, man denkt, das ganze Orchester bekomme das delirium tremens. — Wenn Jemand, der in guter Gesellschaft zu sein glaubt, plötzlich von seinem Nachbar eine Ohrfeige erhält, so wird das ohne Zweifel einen überraschenden Effect auf ihn machen, und solche harmonische, oder vielmehr unharmonische Ohrfeigen erhält man im Lohengrin jeden Augenblick, mitunter hagelt es ordentlich Püffe! — (Aus Nr. 4). —

Wir müssen leider abbrechen, obgleich wir mit dieser ästhetischen Blumenlese noch ganze Bogen füllen könnten. Denn die angeführten Sätze sind nicht etwa mit Sorgfalt herausgesucht, sondern auf geradewohl aus den Grenzboten heraus genommen, weil jeder Satz mit dem anderen wetteifert um die Ehre, am meisten „Grenzbotenartig" zu sein. — Wir fragen: Ist das Kritik? Ist das anständige Kritik? Kann man sich mit solchen Herren auf Erörterungen einlassen, ohne sich in jeder Hinsicht herabzusetzen? Glaubt man, um mit den Grenzboten zu reden, „in guter Gesellschaft zu sein", wenn man diese, Wuth oder Gemeinheit (wir haben dieses Wort von den „Grenzboten") oder Unsinn sprudelnden Redensarten hört? — Und nun vergegenwärtige man sich, wie die Grenzboten verfahren, wenn sie irgend wo auf energischen Widerstand stoßen, und wie sie auch mit gegenwärtigem Artikel verfahren werden, sofern sie ihn überhaupt berücksichtigen, woran wir jedoch aus diversen Gründen noch zweifeln. Die Grenzboten begehen alsdann die Abgeschmacktheit, statt aller Entgegnung einen beliebigen kleinen Satz, der ihnen, so wie ungefähr der gegenwärtige, ungeschminkt die Wahrheit sagt, abdrucken zu lassen, und darunter zu bemerken: Mit einem solchen Gegner verhandeln wir nicht, wir bemitleiden ihn, sein Styl ist „zu pöbelhaft".*) — Die Grenzboten sprechen von „pöbelhaft", während sie Berlioz der „plattesten Gemeinheit", Wagner der „hausbackenen Gemeinheit" beschuldigen; während sie Berlioz mit einem „Fratzen schneidenden Hanswurst", Wagner's Lohengrin mit einem „Marionettenspiel" vergleichen! Und die Grenzboten wollen ein „anständiges" Blatt sein, sie maßen sich das Monopol der Kritik an! Arm in Arm mit jenem „anonym gebornen" Stuttgarter, welcher den Schwabenstreich beging, im „Centralorgan der deutschen Bühnen" Tannhäuser analysiren zu wollen (siehe Bd. 39, Nr. 26 d. Bl.), und unter einer Flagge, welche sogar der „Niederrheinischen Zeitung" nicht einmal ebenbürtig wäre, ziehen die Grenzboten triumphirend einher und fordern ihr Jahrhundert in die Schranken! — — —

Wir könnten hier abbrechen, und die Grenzboten ihrem Schicksale getrost überlassen, wenn wir nicht die Gelegenheit ergreifen wollten, auf ein Symptom aufmerksam zu machen, das wir nicht an den Grenzboten allein, sondern auch bei verwandten Geistern beobachtet haben — einen hypokratischen Zug, der unser Mitleid rege gemacht hat, und den wir nicht länger ignoriren wollen.

Wenn man nämlich Alles erschöpft hat, was an Gegengründen vorzubringen ist, und mit seinen Verstandeskräften in den letzten Zügen liegt, aber dennoch mit Schrecken gewahrt, daß das, was man verdammt und verfolgt hat, allenthalben die wärmsten Sympathien und glänzendsten Erfolge erringt, phantasirt man regelmäßig von „Clique" und „Claque". Dies ist eine so entsetzlich platte und wohlfeile Art, sich schließlich aus der Affaire zu ziehen, daß wir die Grenzboten wegen dieses zunehmenden Mangels an Erfindungsgeist in der That bemitleiden müssen.

Daß Berlioz in Leipzig gefiel, war das Werk einer Claque, — daß Brahms die allgemeinste Theilnahme fand, war wieder Clique, aber natürlich „eine ganz andere", — daß „Lohengrin" zur Auf-

---

*) Man vergleiche die Grenzboten Nr. 17 vom Jahre 1853, wo man die angeführten Worte als Antwort auf fünf ausgezeichnete, wenn auch natürlich nicht höfliche und schonende, aber sich streng an die Sache haltende Artikel von J. Raff, die gegen die Grenzboten gerichtet sind, finden kann.

führung kam, war abermals das Werk einer „Clique", sein Beifall war „Claque". — Es ist wahrhaft erstaunlich, was die, früher von den Grenzboten immer als klein, unbedeutend, machtlos und ephemer bezeichnete „Clique" doch Alles kann! Wären diese Erfolge in der That das Werk reiner „Cameraderie" — so könnte diese „Clique" sich Viel darauf einbilden, daß sie in so kurzer Zeit, allein in dem einst so exclusiv Mendelssohn'schen Leipzig, eine so merkwürdig rasche und erfolgreiche Revolution hervorgerufen habe — wohl verstanden: trotz der Opposition der Grenzboten!

Man betrachte z. B. folgenden Satz dieses Blattes (aus Nr. 3). „Mit der Aufführung des Lohengrin verbinden wir den Wunsch, daß mit gleichem Eifer auch die Werke ernst strebender Kunstjünger auf die Bühne gebracht werden mögen, welche nicht die Protection einer einflußreichen Clique und wohlorganisirten Claque, nicht den Heiligenschein des Märtyrerthums, nicht die Prätention einer ausschweifenden Verschwendung äußerer Mittel in die Wagschale zu legen haben!" — —

Die Grenzboten würden uns ganz besonderes Vergnügen machen, wenn sie uns die Werke jener „ernst strebenden Kunstjünger" nennen wollten, welche, in unserer Zeit schaffend, nicht der von uns vertretenen Richtung angehören, und dennoch Aussicht auf Lebensfähigkeit haben könnten! Man nenne uns die Opern und dramatischen Componisten, welche auf der Bühne durch ihren eigenen künstlerischen Werth sich halten könnten, und wir werden selbst von den Grenzboten diese Belehrung mit Dank annehmen!

Daß die Grenzboten bereits so weit reducirt sind, unserer ehemals so kleinen „Clique" die Prädicate „wohlorganisirt" und „einflußreich" zuzugestehen, ein anderes Mal von „wachsendem Erfolg", ja sogar von bereits erfolgter „Popularität" der Wagner'schen Richtung sprechen zu müssen, das ist für jenes Blatt allerdings beklagenswerth. Daß aber das zum Ueberdruß todtgehetzte Stichwort „Clique" und „Claque" nicht auf uns passen kann, brauchen wir kaum zu beweisen, da die Grenzboten selbst recht gut wissen, daß kein wahres Wort daran ist. Oder will man die Uebereinstimmung in der Richtung einer Anzahl Journale, von ganz verschiedener Tendenz, denen sich fortwährend neue anschließen, will man die merkwürdige Uebereinstimmung im Urtheil des Publikums von circa ½ Hundert gebildeten Städten Deutschlands, in welchen Wagner's Opern bereits dauernden Fuß gefaßt haben, will man die, mit Nothwendigkeit eingetretene, organisch entwickelte, Schritt für Schritt nachweisbare, lebenskräftige und siegreiche Kunstbewegung, wie sie jetzt bereits vor uns liegt — will man das Alles eine „Clique" nennen? — Nun, dann ist freilich Alles „Clique", dann ist die Reformation auch Nichts als das Werk einer „Clique" gewesen, und wir sehen nicht ein, warum wir einen wohlorganisirten Staat nicht auch eine „Clique" nennen sollen!

Leider verhält sich die Sache ganz anders. Die kleine sogenannte „Clique" der „Neuen Zeitschrift" hatte Nichts gethan, als mit richtigem Blick und natürlicher Sympathie eine Bewegung in ihren Keimen erkannt und hervorgehoben, welche der Weisheit und dem Scharfblick europäischer Berühmtheiten, wie die Grenzboten sind, leider gänzlich entgangen war, weil diesen hierzu jeder Instinkt, wie viel mehr jede Einsicht fehlte.

Nur das Lebensfähige kann dauernd gehalten und erfolgreich gefördert werden; nur das organisch Kräftige kann im Zeitbewußtsein Wurzel fassen, treibt Blüthen, fördert Früchte, und hat überhaupt eine naturgemäße Entwickelung. Deshalb, und nur deshalb greift die Wagner'sche Bewegung, mit ihren Voraussetzungen und Consequenzen, mit Riesenschritten um sich; eine Bewegung, welche unter den ungünstigsten Verhältnissen von der Welt in's Leben der Gegenwart eintrat, und sicher erstickt wäre unter der Wucht des Unsinns, den man auf die ersten Keime wälzte, — wenn sie überhaupt zu vernichten gewesen wäre.

Aus gleichem Grunde können aber die Grenzboten — diese absoluten Antipoden nicht nur Wagner's, sondern jeder eigenthümlichen und epochemachenden Erscheinung — nirgends Wurzel fassen und niemals Früchte tragen. Der „Geist, der stets verneint", der „Alles was entsteht" nur für werth hält „daß es zu Grunde geht", dieser Geist des „Nichts" mit seinen „würd'gen Pflichten", muß an sich selbst zu Grunde gehen, weil er nie und nirgends Sympathien findet, weder im Publikum, noch bei der Kunst, noch bei der Wissenschaft und Kritik. Ein kleiner Complex von 3 bis 4 gleichartigen Naturen, stehen die Grenzboten vollkommen isolirt in der Zeit, und geben sich dabei zu allem Ueberfluß noch der Selbsttäuschung hin, daß sie keine „Clique" seien! Sie wollen mit der Gegenwart auf ihre Hand so verfahren, wie sie mit sich selbst experimentiren — sie ersetzen die Seele durch eine galvanische Batterie und versuchen, dem Leichnam ihrer Kritik den Schein des Lebens künstlich zu verleihen. Aber Convulsionen und Verzerrungen sind keine lebenskräftigen Bewegungen!

Daß jede vorwärts strebende, und reformatorisch wirkende Partei ihre Organe besitzt, durch welche sie ihre Principien veröffentlicht, vertheidigt und consequent verfolgt — daß ist geradezu eine Nothwendigkeit, solange entgegenwirkende Blätter von der Sorte

der Grenzboten existiren. Sollten vielleicht nur wir ruhig zusehen, und die Presse als Monopol in solchen, Alles zertretenden, und verrenkenden Händen lassen — blos um selbst den Schein zu meiden, und um der banalen Phrase gerecht zu werden: Ist das, was ihr vertretet, haltbar, so wird es sich auch halten, ohne daß irgend etwas dafür geschieht — eine Phrase auf die wir umgekehrt den Grenzboten erwidern: Ist das, was ihr vernichten wollt, an sich nicht haltbar, so wird es auch zu Grunde gehen, ohne daß Ihr euch darum bemüht! —

Bei dieser Gelegenheit wollen wir den Herren von der Grenze ein Wort von Schlosser in Erinnerung bringen, welches er in seiner Geschichte des 18ten und 19ten Jahrhunderts bei Behandlung der Lessing'schen Bestrebungen ausspricht.

„Da in Deutschland von dem Urtheil der Recensenten das Schicksal aller Schriften abhing, so mußten sich die Männer, welche die Mängel der bisherigen Literatur lebhaft empfanden, wenn sie durchdringen wollten, einer kritischen Anstalt bemächtigen, eine Partei machen, und sich zum dreisten Organ derselben aufwerfen. Diesen Weg haben hernach alle Reformatoren der deutschen Literatur eingeschlagen." — — —

So ist die Reform der deutschen Literatur entstanden, dieselbe Reform, von welcher die Grenzboten jetzt noch ihr Leben fristen, indem sie noch immer daran herum nagen, was jene „Cliquen" — unter denen Lessing, Herder, Wieland, Schiller und Göthe sehr thätig waren — vorbereiteten oder vollbrachten. Auf diese Weise konnte allein, und mußte auch die Reform herbeigeführt werden, welche in der Musik jetzt nur Denen plötzlich, unvorbereitet und ephemer erscheint, die in vormärzlicher Sorglosigkeit und Sicherheit es nicht der Mühe werth gefunden hatten, sich um die Bestrebungen einiger begabter und entschiedener Geister zu kümmern — bis sich daraus eine Partei, eine Bewegung, eine Reform entwickelt hatte, welche die Existenz gewisser Dogmen auf immer gefährden, die Autorität gewisser traditioneller Gedankenlosigkeiten auf immer vernichten mußte.

Man hat bei der Beurtheilung dieser Bewegung bisher immer eine Kleinigkeit übersehen, oder vielmehr wohlweislich verschwiegen, eine wahre Kleinigkeit, auf die wir hier gelegentlich noch hinweisen wollen. Man scheint nämlich übersehen zu haben, daß die kritische Thätigkeit unserer Partei stets mit der Production Hand in Hand ging. Unsere Partei hat niemals blos einseitig gefordert, ohne zugleich Etwas zu leisten; sie hat nicht lediglich einreißend, sondern zugleich aufbauend, nicht nur analytisch, sondern auch synthetisch gewirkt. Sie hat in Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner nicht nur kritisch negirende, sondern auch positiv schaffende Repräsentanten — und dies ist der kleine Unterschied, welcher unsere Richtung von der der Grenzboten, und aller ähnlichen Blätter, himmelweit unterscheidet und trennt. Diese erstgenannten, und andere, sich ihnen anschließende, weil mit ihnen sympathisirende Männer, waren meistentheils Componisten, Dirigenten, Kritiker und Schriftsteller zugleich. Und dies ist stets das Kennzeichen einer Schule, aber niemals das einer Clique gewesen!

Es ist dieselbe Differenz, welche z.B. Lessing's Dramaturgie vor der Dramaturgie der „Grenzboten" auszeichnet, sofern man einen weiteren Unterschied zwischen Lessing und Julian Schmidt etwa nicht entdecken sollte! — — Mit dieser vorläufigen Zurechtweisung und wohlmeinenden Belehrung wollen wir die Grenzboten für diesmal entlassen. — — —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Robert und Clara Schumann gaben in letzterer Zeit in Hannover mehrere starkbesuchte Concerte. Schumann führte mehrere seiner Orchesterwerke mit großem Erfolge vor. Clara Schumann bekundete namentlich in dem Es-Dur-Concert von Beethoven ihre große Meisterschaft. Die Künstlerin wurde auch zu einem Hofconcert eingeladen.

Frau Lind-Goldschmidt wird den 22sten Februar in Berlin singen, in einem Concerte des Frauenvereins, zum Besten der Gustav Adolph-Stiftung.

Der Pianist v. Kolb und der Sänger v. Osten in Berlin gaben dort im Saale des Englischen Hauses ein reich besuchtes und erfolgreiches Concert. —

Die Gebrüder Winiawski geben in Berlin Concerte.

Hr. Lacombe ist in Oldenburg angekommen, von der ersten musikalischen Notabilität daselbst, KM. Pott sehr ehrenvoll aufgenommen, und wird daselbst Concerte geben.

Ueber das erste öffentliche Auftreten des Sängers Stockhausen in Wien (in einem Concert von Vieuxtemps) sprechen sich die Wiener Zeitungen durchgängig enthusiastisch aus. Man nennt ihn eine wahrhaft erquickende, seltene Erscheinung; man findet seine formelle Bildung bewundernswerth und seine künstlerische Begabung ebenso vielseitig, als rein und innerlich.

Der Bassist Formes ist als Director und Sänger einer italienischen Operngesellschaft nach Edinburg gezogen. Der Erstere findet dort nicht so viel Geld, als der Letztere Ehre.

Tichatschek und [illegible]amen Ney und Wildauer werden im Frühjahr i[illegible]th gastiren, namentlich im Tannhäuser, zu dessen [illegible]rung dort große Vorbereitungen gemacht werde[illegible]

Wil[illegible]e Clauß hat sich nach Berlin begeben, ist aber no[illegible] nicht öffentlich aufgetreten.

Kathinka Evers und Carl Evers begeben sich zur Saison nach London.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 16ten Februar fand zu Paris die erste Aufführung von Meyerbeer's Oper: Der Stern des Norders, statt. Dorn arbeitet rüstig an den Proben seiner „Nibelungen" für eine in Berlin beabsichtigte Aufführung.

Literarische Notizen. In nächster Zeit stehen der Musikliteratur wieder mehrfache Bereicherungen bevor. Von Rob. Schumann erscheinen dessen gesammelte Schriften in 4 Bänden (Leipzig, bei Wigand). Dieß Werk enthält eine umgearbeitete neue Ausgabe der in dies. Bl. befindlichen wichtigsten Recensionen und Aufsätze des Vf's. Von W. R. Griepenkerl erscheinen dessen gesammelte Schriften über Musik, zugleich mit mehreren neuen größeren Arbeiten bereichert. Von J. Raff ist ein Werk über die musikalischen Fragen der Gegenwart unter der Presse. Graf T. Tyszkiewicz wird demnächst in Paris ein neues musikalisches Journal: L'Europe musicale, beginnen, welches ebenfalls unserer Richtung angehört. Später ist von Hoplit ein Werk über Berlioz zu erwarten.

Vermischtes.

Die Soiréen „für classische Orchestermusik" in Berlin von Liebig rivalisiren jetzt mit vielem Glück mit den ähnlichen der königl. Kapelle. Die Musik der Lebenden aber ist noch immer todt für die Berliner.

Die Preiserkennung für die vier besten Märsche, die die Bock'sche Musikalienhandlung in Berlin durch Ausschreibung von Concurrenz-Arbeiten gewinnen wollte, hat die ausgestellten Preise also bestimmt: 1) Für einen Frontmarsch für Infanterie, von dem Musikdirector Zabel in Braunschweig; 2) Für einen Geschwind-Marsch für Infanterie, von Heiser, Musikdirector des Garde-Reserve-Infanterie-Regiments; 3) Für einen Defilirmarsch für Schützen, vom Stabshornisten Neumann, im Garde-Schützen-Bataillon; 4) Für einen „Elisabeth-Marsch" für Infanterie, von Ernst Winter, Musikmeister im 5ten Infanterie-Regiment.

Eine nur handschriftlich vorhandene Messe von Haydn wurde auf der königl. Bibliothek zu Stockholm aufgefunden und sofort, mit großem Erfolge, zur Aufführung gebracht.

Eine Ouvertüre von Joachim, zu H. Grimm's Drama: „Demetrius" (was nächstens auf der königl. Bühne zu Berlin gegeben wird), wird als ein ganz hervorragendes, großartig gedachtes und geformtes Tonstück bezeichnet.

Briefkasten.

Coburg, A. S. die gewünschte Nummer können wir Ihnen nicht senden, da sie uns selbst fehlt. Neuwied, G. F. die Verzögerung der ersten Nummern ist nicht unsere Schuld. — Der Aufsatz erscheint. — Die Musikalien sind längst an die angegebene Adresse besorgt. — Der erwähnte frühere B. Aufsatz möchte sich schwerlich noch vorfinden. —

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

W. Urban, Worte der Liebe, Gedicht von Th. Körner, componirt für Solo- und Chorstimmen mit Orchester. Clavierauszug. Greiz, C. H. Henning. 15 Sgr.

Nachdem wir dieses Werk durchgesehen, wußten wir nicht recht, zu welchen der bekannten Musikgenres es eigentlich wohl zu rechnen sei und in welche Rubrik wir es einreihen sollten. Es könnte dies für einen Componisten ein großes Lob oder auch ein großer Tadel sein — im ersteren Falle, wenn er eine neue Form geschaffen, im anderen wenn er an gänzlicher Formlosigkeit leidet. Letzteres findet nur bei vorliegendem Werke statt: der Componist hat eine Art weltliche Cantate schaffen wollen, es ist aber bloß ein musikalischer Wechselbalg zu Stande gekommen, dem man es ansieht, daß Talentlosigkeit, flachster Dilettantismus und Unbekanntschaft

mit den ersten Regeln der Aesthetik bei ihm Gevatter gestanden haben. Es gehört ein ziemlich hoher Grad von Naivetät oder — von Selbstüberschätzung dazu, mit einem solchen Opus vor die Oeffentlichkeit zu treten. Man kann es Niemandem verwehren, in seinen vier Pfählen oder in einem Kreise von bewundernden Vettern, Basen und Gevattern so gute oder so schlechte Musik zu machen, als es das vorhandene Zeug eben hergiebt, wagt sich aber der Dilettantismus dieser Art mit einer gewissen Prätention auf den Schauplatz der großen Welt, wo nur Talent und hohe Intelligenz nach der Palme zu ringen berechtigt sind, dann muß er mit Entschiedenheit in seine engen Schranken zurückgewiesen werden. — Die Ausstattung des Werkchens ist hübsch, doch sind nicht wenige Druckfehler darin zu berichtigen.

Ferd. Sieber, Op. 11. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß (ohne Begleitung). Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 1 Thlr., Partitur 12½ Sgr., Stimmen 20 Sgr., und diese in Anzahl à 3 Sgr.

Der als tüchtiger Gesanglehrer geschätzte Componist beweist in diesen vierstimmigen Gesängen, daß er die menschliche Stimme auch in dieser Gattung mit Geschmack und Geschick zu handhaben versteht. Die Motive in den Liedern sind ansprechend, die Harmonien bieten zwar nichts Neues und Besonderes, doch sind sie auch nicht gerade uninteressant zu nennen. Mit der Wahl der Texte können wir uns jedoch nicht überall einverstanden erklären. Nr. 1 „Gold'ne Brücken" von Geibel ist vom Dichter zu subjectiv gefaßt, als daß es sich zu einer mehrstimmigen Composition eignete; Nr. 3 „Gute Nacht" von Drexler-Manfred und Nr. 6 „Frühlingsgruß" von Graf Schlippenbach würden wohl als Ständchen von einem Männerchor gesungen werden können, für gemischten Chor aber deshalb nicht passen, weil von einem „süßen Kind" und der „Herzliebsten" die Rede ist. Die übrigen Lieder: „Waldeinsamkeit" von Jul. Mosen, „Süß Nachtigall" von Drexler-Manfred und „Lenz und Liebe" vom Componisten, sind zu mehrstimmiger Bearbeitung sehr geeignet und nach unserem Dafürhalten dem Componisten auch am besten gelungen.

Jos. Haydn, Die Harmonie der Ehe. (Chor-Album, Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß.) Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Ein komisches Lied, in der bei dem großen Meister bekannten harmlos neckischen Weise, das Gesangsvereinen sehr willkommen sein wird. Die dazugesetzte Pianofortebegleitung kann zugleich als Partitur dienen, denn sie enthält außer einigen Verdoppelungen der Baßstimme in der Octave nur die Singstimmen. Auch ohne alle Begleitung ist dieses hübsche Lied ausführbar.

J. C. Keßler, Op. 40. Der Wirthin Töchterlein. Ballade von L. Uhland, für eine Alt-, zwei Tenor- und zwei Baßstimmen. Lemberg, K. Wild. 1 Fl.

Die Composition des Uhland'schen Gedichtes ist recht ansprechend, nur glauben wir, daß das Ganze eine vergebliche Arbeit gewesen, da die im Munde des Volkes schon seit vielen Jahren lebende Melodie doch noch eindringlicher ist und schwerlich durch die neue Composition verdrängt werden wird. Die Altstimme hat bloß die Worte der Wirthin vorzutragen, während die anderen Sänger — Brummstimmen haben, welche auch den Gesang eines jeden der drei Burschen begleiten müssen.

A. F. Anacker, Op. 29. Zwanzig vierstimmige Choralmelodien. Leipzig, Hofmeister. 7½ Ngr.

Singchören an höheren Schulen sind diese Choräle zu empfehlen. C. K.

Für Männerstimmen.

J. C. Keßler, Ständchen. Cyclus von vier kleinen Quartetten für vier Männerstimmen. Lemberg, K. Wild. 15 Ngr.

Die vier Lieder heißen: „Abendlied" von Hoffmann v. Fallersleben, „Liebeslied" von H. Wenzel, „Gute Nacht" von J. C. und Victor, „Lebe wohl" von Uhland. Sie sind sämmtlich ansprechend und einfach gehalten, eignen sich also sehr wohl zu dem auf dem Titel angegebenen Zwecke.

Instructives.

Für Pianoforte.

J. S. Bach, Clavier-Compositionen behufs der Einführung in seine grösseren Werke, zum Gebrauche beim Unterricht mit Fingersatz versehen und herausgegeben von A. G. Ritter. Heft 4. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Bereits bei Erscheinen der ersten Hefte dieser Sammlung haben wir das Verdienstvolle derselben hervorgehoben. Es zeigen sich auch in diesem Hefte die Sorgfalt und das hohe künstlerische Verständniß des Herausgebers, mit denen er bei Auswahl der zu dem Zwecke geeigneten Bach'schen Werke verfuhr. Dieses vierte Heft enthält folgende Musikstücke: Concerto im italienischen Style; Echo (aus einer Suite); Sarabande (aus Nr. 6 der englischen Suiten); Capriccio; Toccata und Fuge.

W. Urban, Sechs leichte Tonstücke für angehende Pianisten. Greiz, C. H. Henning. 15 Sgr.

Die sechs Tonstücke heißen: Am Sonntag, Im Walde, Im Winter, Menuett, Am Abend, Thema mit Variationen. Die Gedanken des Componisten sind zwar nicht neu, würden aber von keiner üblen Wirkung sein, wenn sie etwas geschickter gefaßt wären. Formlosigkeit und Unbeholfenheit in der Behandlung des Instrumentes sind die Hauptfehler dieser Musikstücke. Wir möchten dem Componisten rathen, recht viel und recht fleißig zu studiren, ehe er wieder vor die Oeffent-

lichkeit tritt und vor der Hand ja nichts Instructives zu schreiben, denn damit wird das meiste Unheil angerichtet, wenn es aus einer das Technische wenigstens nicht vollständig beherrschenden Hand hervorgeht.

C. T. Brunner, Op. 244. Melodien-Buch für fleissige Kinder. Eine Sammlung von Jugend- und Volksliedern mit Variationen im leichtesten Style fortschreitend für das Pianoforte bearbeitet. 2 Hefte. Leipzig, Merseburger. à Heft 10 Ngr.

— — —, Op. 261. Miniaturbilder. 24 kleine leichte Tonstücke für das Pianoforte und für lernbegierige Kinder. 2 Hefte. Ebend. à Heft 10 Ngr.

Diese beiden Werke des viel schreibenden Componisten unterscheiden sich nicht von anderen derartigen Erzeugnissen desselben und wir können bei ihrer Besprechung nur auf das verweisen, was bereits genugsam über Brunner als Componist instructiver Sachen gesagt worden ist: es kann durch dergleichen Uebungsstücke nur der am tiefsten stehende Dilettantismus gefördert werden. Das Melodienbuch enthält Volksweisen, den meisten derselben ist eine sehr nichtssagende Variation angehängt. In den Miniaturbildern giebt der Componist Eigenes und macht den schwachen, sehr ungelungenen Versuch, die Schumann'schen Kinderscenen nach seiner Weise nachzuahmen.

Volkmar Wienand, Op. 4. Vier melodische Tonstücke. Als instructive Vortragsstudien allen Lehrern zum Gebrauche beim Unterricht gewidmet. Leipzig, Merseburger. 15 Ngr.

Es erfüllen diese vier Tonstücke (Divertissement, Romanze, Nocturno und Capriccio) den auf dem Titel angeführten Zweck, denn der Schwerpunkt liegt bei ihnen in den ansprechenden Melodien, bei deren harmonischer und instrumentaler Bearbeitung möglichst auf die verschiedenen Nüancen des Vortrags Rücksicht genommen ist. Die Technik ist geschickt gehandhabt und nicht schwierig, so daß das Werkchen Schülern mittlerer Fertigkeit zu empfehlen ist.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 10. Den 3. März 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

„De profundis" von Eduard Wilsing.

Von

Julius Schäffer.

I.

Der vollständige Titel lautet also: De profundis, psalmum CXXIX (?) canendum ad plenam symphoniam sedecim per quatuor choros vocum concentu modulatus, Friderico Guilelmo IV. Regi Borussorum Principi Potentissimo summa cum veneratione d. d. d. Fridericus Eduardus Wilsing. Anno MDCCCLIII. Berolini sumtibus Ad. Mt. Schlesingeri. —

Das Erscheinen dieses außerordentlichen Werkes eines in Berlin lebenden Künstlers, welcher bisher selten aus der Verborgenheit seines Studierzimmers an das Tageslicht kam und nur einem geringen Kreise durch einige Hefte Lieder der einfachsten Gattung, sowie durch einige gründlich gearbeitete Sonaten bekannt geworden war, machte im vorigen Jahre nicht geringes Aufsehen durch seine ungewöhnliche gelehrte Form, welche mit einem Schlage die Klagelieder der Theoretiker von altem Schrot und Korn über die Nichtsnutzigkeit der neuen Zeit und das Unvermögen der jüngern Künstler, in strengen Formen zu arbeiten, zum Schweigen zu bringen schien. Nicht wenig trug zu dem Aufsehen der Umstand bei, daß der König von Preußen dem Werke seine hohe Gönnerschaft zugewendet und den Druck der Partitur befohlen hatte. Berlin, das sonst so stolz ist auf Kunstwerke, die innerhalb seiner Ringmauern entstanden sind, hätte billigerweise die moralische Verpflichtung fühlen müssen, das Werk in würdiger Weise zuerst zur Aufführung zu bringen, zumal in der Singakademie, dem Stern'schen Gesangverein, dem Königlichen Domchor und der Königlichen Kapelle Mittel zu Gebote stehen, wie sie nur wenig Städte der Welt aufzuweisen haben; — aber es ist charakteristisch für die Musikzustände der Residenz, daß vor der Hand keine Aussicht zur Aufführung vorhanden ist trotz der Bereitwilligkeit, mit welcher der Musikdirector Julius Stern sich erbot, das Einstudiren zweier Chöre mit seinem Vereine zu übernehmen. Es ist schon längst zur Regel geworden, daß sich Berlin von einer Stadt wie Leipzig mit verhältnißmäßig viel geringeren Mitteln in derjenigen Anerkennung neuer bedeutender Erscheinungen, die sich

durch Aufführung derselben bethätigt, überholen läßt — daß aber auch diesmal mit dem Wilsing'schen Psalme Leipzig den Vorsprung gewann, das ist für Berlin im höchsten Grade beschämend.

Inzwischen sind die widersprechendsten Urtheile über das Werk laut geworden. Gerade die Anhänger der alten Theorie, die Männer des vorigen Jahrhunderts, die Schwärmer für den altitalienischen Kirchengesang sind es, welche sich laut und entschieden gegen dasselbe erklären — selbst Fétis in der Gazette musicale kann sich nicht mit der „dramatischen" Färbung, mit den „Freiheiten", welche sich der Componist genommen, einverstanden erklären. Auf der anderen Seite cirkulirt hier ein Schreiben von Robert Schumann, welches zum Theil auch in die Nationalzeitung überging und die enthusiastischsten Aeußerungen über die Bedeutung des Werkes und die Genialität des Verfassers enthält. Die Urtheile, welche in Leipzig nach der Aufführung laut geworden sind, werfen auch gerade kein helleres Licht in die Sache, weil sich nicht genau erkennen läßt, in wie weit die Aufführung die Absichten des Künstlers verwirklichte, oder nicht.

Versuchen wir es daher, uns die Gesichtspunkte klar zu machen, von welchen aus das Werk, dessen Bedeutung wenigstens von keiner Seite geleugnet wird, zu betrachten sein möchte.

Fétis unterscheidet zwei Klassen von Künstlern: die Neuerer (novateurs, transformateurs) und diejenigen, welche in bekannten Formen sich bewegen; die letztern zerlegt er wieder in zwei Klassen, nämlich in solche, die mit den bekannten Formen wirthschaften, ohne Etwas hinzuzufügen, und in solche, die sie bis zu dem Punkte entwickeln, wo sie erschöpft sind, wo die Nothwendigkeit einer Umbildung eintritt. Neben diesen Gattungen bezeichnet er noch eine kleine Anzahl von Künstlern, welche aus Bewunderung für Werke alter Meister vergessene Formen wieder hervorsuchen, neu beleben und mit Elementen der herrschenden Kunstperiode combiniren. Zu diesen letztern rechnet er Eduard Wilsing.

Indem hier Fétis das Werk einseitig nach seiner rein formellen Seite unterzubringen versucht, verfehlt er ganz und gar das Wesen desselben. Nicht die rein äußerliche Form ist es, welche die Erscheinung zu einer normalen stempelt — am Ende giebt es heutzutage noch Theoretiker genug, welche den alten Contrapunkt als das allein selig machende Evangelium predigen, Institute genug, welche den alten Kirchengesang vorzugsweise pflegen, ja auch Componisten genug, die sich in diesem Fache versuchen, namentlich in Italien selbst, wo neben der ganz frivolen Richtung, welche die profane Musik daselbst genommen, die künstlichsten Formen cultivirt werden — wir erinnern hier nur an den in der jüngsten Zeit berühmt gewordenen Raimondi und werden weiter unten Gelegenheit nehmen, zwischen seinen Werken und dem vorliegenden Psalme eine Parallele zu ziehen.

Das Anomale des Wilsing'schen Psalmes liegt in der wahrhaft kirchlichen — fast möchten wir sagen: katholischen — Stimmung, die aus seinen Klängen spricht.

Das Auftreten eines Künstlers, der aus wahrhaft religiösem Drange, aus innerer Nothwendigkeit Kirchensachen schafft: — das ist das Auffallende in einer Zeit, wo jedes Kind weiß, daß sich die Künste längst aus dem Dienste der Kirche heraus zur Selbstständigkeit entwickelt haben; wo die Diener der Kirche selbst über den irreligiösen Sinn der Zeit klagen; wo die Naturphilosophie die Stützen der Kirche bedroht; wo auf der einen Seite der Humanismus Anstrengungen macht, an Stelle des Christenthums sich als herrschende Religion zu constituiren, auf der andern die Theorie des Egoismus jegliche Autorität für einen Spuk und jeden Glauben für einen Sparren erklärt; wo hoffende Geister das Herannahen einer neuen Kunstepoche, verzagte Seelen die bedenklichsten Anzeichen des seligen Endes aller Kunst erblicken wollen.

Nicht daß es uns neuerdings an Schöpfungen auf dem Gebiete der reinen Kirchenmusik mangelte, wir besitzen im Gegentheil ein ziemlich reichhaltiges Repertorium und heben hier beispielsweise nur die Mendelssohn'schen Kirchencompositionen hervor. Aber die meisten dieser Sachen sind Gelegenheitsproducte und verdanken ihre Entstehung entweder directer Bestellung oder irgend einer andern äußerlichen Anregung. Mendelssohn hielt bekanntlich auf Abwechselung in dem Register seiner Werke; diese ganz äußerliche Rücksicht bestimmte ihn zu mancher Composition, die er sonst aus innerer Anregung niemals unternommen hätte. Meyerbeer, der große Industrielle, dessen Speculation sich gelegentlich auch in der christlichen Kunst versucht, wird über die eigentliche Triebfeder seines Handelns hoffentlich Niemanden täuschen.

Bei fast allen Kirchencompositionen neuer Zeit finden wir, daß der Schwerpunkt der in ihnen sich versuchenden Persönlichkeiten in andern Zweigen der Kunst liegt, bei Mendelssohn z. B. in seinen Instrumentalsachen, bei Meyerbeer in seinen Opern; sie tragen ihre profanen Ausdrucksweisen in das kirchliche Gebiet mit hinein; sie sind — das merkt man ihnen an — nicht gewohnt zu beten, halten es aber doch für nothwendig, sich zuweilen mit dem Himmel abzufinden, wie ja auch viele Menschen alle Jahre einmal beichten und

communiciren, nur um zu zeigen, daß sie noch zur Christengemeinschaft sich bekennen.

Mit Wilsing verhält es sich gerade umgekehrt. Was er bisher auf andern Gebieten geleistet, erscheint unbedeutend in Vergleich mit der Riesenschöpfung dieses Psalms. Hier erst scheint seine ganze reiche Individualität sich heimisch zu fühlen; hier erst entfalten sich die Schwingen seines Geistes frei und ungehindert; und wie bei wahrhaft frommen Gemüthern der Glaube mit den Prüfungen wächst, so steigerte sich das Vermögen des Künstlers mit der Aufgabe, die er sich stellte. Schumann bezeichnet als hervorstechendste Eigenschaften des Psalmes den erhabensten Ernst gepaart mit der lautersten Frömmigkeit — wir fügen nur den einen Umstand hinzu, daß der Verfasser ein halbes Menschenalter, seine ganze Jugend daran setzte, um Werke dieser Gattung zu schaffen — nach dreißig Jahren angestrengtester Arbeit, mühevollsten Studiums, ist der vorliegende Psalm die erste Frucht, welche zur Reife gedieh. —

Man ist gewohnt, jedes wahre Kunstwerk als Product seiner Zeit zu betrachten, in ihm eine Verwirklichung der die Zeit bewegenden Ideen, eine Befriedigung allgemein fühlbar gewordener Bedürfnisse zu begrüßen. Man wird also auch bei dem Wilsing'schen Psalme zunächst nach seiner historischen Berechtigung, wie nach seiner Legitimation, fragen; es wird dabei an allerhand Bedenken nicht fehlen; man wird sagen: die religiöse Bewegung sei abgeschlossen, das Christenthum bereits ein überwundener Standpunkt; man wird mitleidig die Achseln zucken über die Befangenheit des Künstlers, der im Publikum noch so viel Sinn für Kirchlichkeit voraussetzte, daß er ein Werk schreiben konnte, welches auf die Sympathie von Massen berechnet ist. Wo finden sich jetzt — wird man fragen — 500 Menschen, die des Glaubens und der Begeisterung fähig sind, welche das Werk bei den Ausführenden voraussetzt? — Will man aber von der historischen Berechtigung ganz absehen und das Kunstwerk einzig und allein als organisches Product der künstlerischen Persönlichkeit betrachten, das mit Naturnothwendigkeit hervorging aus dem lebendigen Drange derselben, ihrem individuellen Gehalt Ausdruck zu verleihen — so bleibt die Frage doch wesentlich ganz dieselbe. Am Ende interessirt sich das Publikum doch nur für den Gegenstand, nicht für die Persönlichkeit; diese wird um so allgemeiner Geltung erlangen, je allgemeiner jener die Massen anregt; wo aber die Berührungspunkte fehlen, wo der Gegenstand für die Massen ein interesseloser geworden ist, da bleibt auch das Individuum mit allem seinem künstlerischen Schaffen einsam.

In der neuesten Zeit — das läßt sich nicht leugnen — macht sich eine bedeutende Strömung der Geister nach den Heilsgütern hin, welche das Christenthum seinen Gläubigen verspricht, jedem Unbefangenen bemerkbar; nachdem sie von den obersten Schichten der Gesellschaft ihren Ausgang genommen, fängt sie an, allmälig die unteren, zunächst die von jener abhängigen, nach sich zu ziehen. Auserwählte Glieder der Wissenschaft und Kunst schwimmen bereits mit dem Strome — Männer, wie Leo, Stahl und der allerchristlichste Dichter der Siglinde, sind keine vereinzelten Erscheinungen mehr. Schon hat sich ein christlicher Kunstverein gebildet, der sein Augenmerk namentlich auf Poesie, Malerei und Sculptur gerichtet hat und die Künstler durch Preisaufgaben an sich zieht. Auch auf die Musik wird eingewirkt durch Errichtung von Gesanginstituten, welche direct im Dienste der Kirche stehen, und durch häufige Abhaltung liturgischer Gottesdienste, in welchen die Leistungen der Componisten geistlicher Musik stets bereitwillige Aufnahme finden.

In dieser neuen, äußerst lebendigen kirchlichen Regung einen hinreichenden Grund für die historische Berechtigung neu entstandener Kirchencompositionen zu finden, scheint auf der Hand zu liegen. Man täusche sich aber nicht über diese Bewegung — sie ist eine künstliche, eine Phase der politischen Contrerevolution, eine Folge der Bewegungen vom Jahre 48. Die humanistischen Bestrebungen haben, so weit sie sich in Gestalt von Gemeinden und Korporationen aufgethan hatten, weichen müssen. Der stolze Strom der religiösen Bewegung hat aber — das gestehen seine Führer selber ein — seine Mission lange nicht erfüllt, wenn es ihm nicht auch gelingt, die Wissenschaft mit zur Umkehr zu nöthigen und ihre Resultate soweit sie den religiösen Dogmen widerstreiten, im Meere der Vergessenheit zu begraben. So lange dies nicht gelingt, wird es auch Gegner geben, welche die ganze neuere Bewegung, die noch kirchlicher sein wollte, als die Kirche selber, als eine gegen den Geist und die Bedürfnisse der Zeit gerichtete, mithin als eine historisch keineswegs berechtigte bezeichnen und hieraus einen folgerichtigen Schluß ziehen auf diejenigen Kunsterscheinungen, die im Dienste jener Bewegung entstanden. —

Wir wollen nicht so voreilig sein, die Schlußfolgerung in ihrer ganzen Strenge sogleich auf den Wilsing'schen Psalm anzuwenden. Es ist billig, zuvor die gewählten Textesworte und die darin ausgesprochene religiöse Stimmung einer genaueren Prüfung zu unterwerfen. Der vollständige Text ist folgender:

De profundis clamavi ad te. Domine exaudi me, exaudi vocem meam, fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.

Si iniquitates observaveris, Domine, quis sustinebit? Quia apud te remissio est, Domine, speravit anima mea in te, et me salvabis, Amen. —

Die Vergleichung mit dem 130sten (nicht 129sten) Psalme der Bibel ergiebt den Wortlaut der ersten drei Verse desselben — die übrigen sind bedeutend verkürzt und nur dem ganz allgemeinen Sinne nach wiedergegeben worden von den Worten an: Quia apud te etc. Die Schlußworte: et me salvabis, Amen! finden sich nicht in dem Psalm, wenn anders man in ihnen nicht etwa eine Andeutung des letzten Verses erblicken will. Die entschieden jüdische Färbung der letzten Hälfte des Psalmes hat den Componisten jedenfalls zu der freien Umschreibung bewogen.

In den gewählten Textesworten liegt die Stimmung einer nach sittlicher Befreiung ringenden Persönlichkeit, welche im Gefühl ihrer Schwachheit und Unzulänglichkeit, im Bewußtsein der Fehler und Irrthümer, in welche sie immer wieder verfällt, nur aufrecht erhalten wird durch die Hoffnung auf Gnade und Vergebung. Diese Stimmung — so viel ist sogleich einleuchtend — gehört keiner bestimmten Glaubensrichtung, keiner besonderen Zeit an, sie ist eine von den ewigen Empfindungen, die sich zu allen Zeiten, unter allen Umständen, in allen Confessionen wiederholen. Die Psalmen sind besonders reich an solchen allgemein gültigen Stimmungen, haben eben dadurch auch ihre Geltung bis auf die neueste Zeit bewahrt, sind eben deshalb am häufigsten Gegenstand künstlerischer Bearbeitung gewesen. Daß in dem vorliegenden jede Hindeutung, welche der Urtext auf das Judenthum macht, vermieden ist, wurde schon bemerkt — wir nannten weiter oben die Stimmung in dem Wilsing'schen Psalme eine katholische in dem ursprünglichen Sinne dieses Wortes, eine „allgemeine", in welcher sich die Individuen aller Völker, aller Religionsgesellschaften wiederfinden. Gerade die lateinische Sprache, in welcher man leicht eine Hinneigung zum römisch-katholischen Ritus finden möchte, scheint uns nicht diese confessionelle Bedeutung zu haben, eben so wenig als das griechische Kyrie eleïson; jedenfalls war die Rücksicht, eine Sprache zu wählen, welche keiner lebenden Nation angehört und in der doch alle sich verständigen, die dabei wegen ihrer Klangfülle für den Gesang sich vortrefflich eignet, maßgebend gewesen. Dieser Punkt ist erst bei Gelegenheit des Kyrie von Rob. Franz durch Theod. Uhlig ausführlicher erörtert worden, weshalb hier einfach darauf verwiesen werden kann.

Die Frage nach der historischen Berechtigung des Wilsing'schen Psalmes beantwortet sich hiermit von selbst. Wir haben gar keinen Grund, denselben mit der oben geschilderten religiösen Bewegung, die nun einmal einen stark ausgeprägten confessionellen Charakter hat, in Verbindung zu bringen, noch jene bedenkliche Schlußfolgerung auf ihn anzuwenden. Die Berechtigung, einer religiösen Stimmung, deren ewige Wahrheit unbestritten ist, Sprache zu verleihen, versteht sich ganz von selber — es kommt nur noch auf die Art des Ausdrucks an, ob derselbe dem Gegenstande angemessen ist und dabei den Anforderungen der Gegenwart genügt. Das führt uns auf den rein musikalischen Theil des Psalmes, welcher in dem folgenden, letzten, Artikel näher erörtert werden soll. —

Bücher, Zeitschriften.

Louis Köhler, Die Melodie der Sprache, in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper. Mit Berührung verwandter Kunstfragen dargelegt. — Leipzig, J. J. Weber. 100 Seiten groß 8. mit Notenbeispielen.

Noch selten haben wir einen musikalischen Schriftsteller gefunden, der so einfach und klar, so gemüthlich und doch treffend polemisch, so leicht verständlich und doch nicht oberflächlich denkt und schreibt, wie Louis Köhler. Das Lesen seiner Schriften ist mehr Unterhaltung als Studium, und doch lernt man dabei — darum ist er der Mann der populären Wissenschaft und Kunst, im besten und glücklichsten Sinne. Seine Worte verbreiten in uns immer das Wohlbehagen und die heitere Seelenruhe, wie man sie nur in der Nähe von Menschen empfinden kann, deren Gemüth und Verstand gleich ausgebildet ist, und deren Wohlwollen mit ihrem offenen und redlichen Streben immer Hand in Hand geht.

So erscheint Louis Köhler in diesem Buche, das wir mit regem Interesse zur Hand nahmen, und mit erhöhter Theilnahme vollendeten. Denn nicht nur Was er sagt, sondern auch Wie er es sagt, ist fesselnd und anregend. Daß ein solcher Mann Richard Wagner aus tiefinnerster Ueberzeugung anerkennt, und ihm auf eigenthümliche Weise nachstrebt, indem er einen, jedenfalls interessanten Beitrag

zum „Kunstwerk der Zukunft" liefert, ist für uns ein ebenso erfreuliches als bedeutsames Zeichen.

Denn, was wir für die Wagner'sche Reform, wie für jede Reform, im gleichen Maße zu fürchten haben, ist der übertriebene Eifer unklarer Enthusiasten, der eigensinnige Starrsinn einseitiger Verehrer, wie der pedantische Formalismus geborner Doctrinäre. An dergleichen Bilderstürmern, Phantasten und Wortklaubern hat es niemals bei einer reformatorischen Bewegung gefehlt, und wird es auch ferner nicht fehlen. Desto wohlthuender ist eine so kernige, gesunde und überzeugungstreue Natur, wie Louis Köhler, dessen Werk in Kreise dringen wird und dringen muß, wohin einestheils die umfangreicheren, systematischer und strenger gehaltenen Werke Wagner's bis jetzt noch nicht gedrungen sind, und wo anderntheils eine ausschließliche Polemik gar nie Eingang finden wird, noch suchen soll. Denn das vollkommene Verständniß des Wagner'schen Systems verlangt mehr Bildung, Klarheit und Ehrlichkeit von Seiten der Leser, als ein großer Theil der Kritiker und Musiker besitzt, wie die Erfahrung hinreichend gelehrt hat. Und eine Polemik kann und soll nur da wirken, wohin sie zielt und trifft, auf die Dummköpfe und Böswilligen, mit ihrem Schwarm von Anhängern und Nachbetern.

Köhler hält nun zwischen Systematik und Polemik die Mitte, doch ist er von dem Vorwurf nicht ganz frei, daß er zu wenig systematisch verfährt. Er bietet zu Vielerlei, als daß zur Orientirung des Lesers ein strengerer Gang nicht zuweilen wünschenswerth wäre. Köhler hält allerdings die Form des freien Vortrages fest, wie man sie in populären Vorlesungen zu finden wünscht; doch ist das Buch zu umfangreich, um als eine Vorlesung gelten zu können. — Dies ist jedoch eine, im Ganzen unwesentliche, formelle Frage, auf die wir hier um so weniger Gewicht legen dürfen, als Köhler sich selbst dagegen verwahrt, daß er ein Fertiges, Ganzes habe geben wollen. Er spricht sich darüber, sowie über den Zweck seines Buches, selbst folgendermaßen aus:

„Ich verwahre mich ausdrücklich gegen die, mir leicht unterzuschiebende Idee, ich wolle allerlei hier Darzulegendes wirklich ohne Weiteres eingeführt wissen. Schon der Umstand, daß ich in diesen, nur rhapsodisch-skizzenhaft zu Papier gebrachten Ansichten, ohne Zweifel zuweilen in's Komische gerathen muß, kann mich vor solchen Deuteleien schützen. Ich will hier nur einen Gegenstand anregen, der wohl einer der interessantesten und dunkelsten auf dem ganzen Kunstgebiete ist, wo das Ohr empfängt. Dieser Gegenstand beschäftigt meine Gedanken oft bis zur Qual, weil ich gar nicht auf's Reine damit kommen kann, eine Noth, die ich hoffentlich mit Vielen theile. So wälze ich denn den Mühlstein, der mich drückt, hiermit auch auf Andere, die tragen helfen mögen!" — (S. 4).

Dieses bescheidene Bekenntniß muß vor jeder Mißdeutung sichern, und jede übertriebene Anforderung zurückweisen. Wir haben es hier offenbar mit keinem System, mit keiner Theorie zu thun, sondern nur mit einem höchst geistreichen Aperçu. Als solches verdient es aber unsere Anerkennung und Zustimmung, weil es eine Frage anregt und beleuchtet (wenn auch nicht erschöpft), welche die sorgfältigste Aufmerksamkeit im höchsten Grade verdient. Wollte das Köhler'sche Buch sich als ausgebildete, fertige Theorie geltend machen, so ließen sich mancherlei Ausstellungen und Einwürfe machen — als geistvolles Aperçu aber, welches sogar zu überraschenden, neuen Consequenzen führt, heißen wir das Werk herzlich willkommen, und empfehlen es allen Denen auf das Beste, welchen die Musik nicht nur eine Anhäufung von Tönen zum gedankenlosen „Vergnügen" ist, sondern welche mit dem Hören und Fühlen auch das Denken verbinden.

Köhler's Buch ist als der erste Versuch zu bezeichnen, einen praktischen Commentar, und eine, in ihren Consequenzen absichtlich bis zur äußersten haltbaren Spitze getriebene Ausführung, von einer jener hochwichtigen Detailfragen zu geben, welche Wagner so vielfach anregte, ohne sie speciell durchführen zu können — wie aus Wagner's Grundprincipien überhaupt noch eine Reihe von Ableitungen, Erweiterungen und Durchführungen sich ergeben muß und folgen wird. — Köhler selbst faßt sein Werk in dieser Weise auf, indem er (S. 79) sagt:

„Wohin Wagner (in seinem Werk „Oper und Drama") der zu großen Ausspinnung wegen nicht kommen konnte, dahin habe ich hiermit den Weg anzubahnen versucht, um andern Ton- oder Sprachmenschen die Anregung zu einer weiter greifenden, rein wissenschaftlichen Ausarbeitung zu geben." —

Schon die ausführliche Besprechung und Beleuchtung dessen, was uns Köhler gegeben hat, wäre der Gegenstand einer eben so dankbaren, als umfangreichen Arbeit. Wir hatten die Absicht, mit gegenwärtigem Referate eine solche ausführliche Kritik zu verbinden. Nur deshalb schoben wir die Anzeige und Besprechung dieses, uns so interessanten Werkes, so lange hinaus. Daß nunmehr die Anzeige dennoch ohne ausführlicheres Eingehen erfolgen muß, liegt leider in mehreren für den Augenblick nicht zu bewältigenden Hindernissen.

Wir behalten uns jedoch ausdrücklich vor, in nächster Zeit Köhler's geistreiches Buch noch einmal im Detail zu verfolgen, und empfehlen bis dahin die „Melodie der Sprache" unseren Lesern auf das Wärmste zum anregenden, unterhaltenden und belehrenden Studium.

Hoplit.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds am 14ten Februar und siebenzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 16ten Februar. In diesen beiden Concerten traten Frau Jenny Goldschmidt geb. Lind und deren Gatte, Hr. Otto Goldschmidt, auf. Bei einer Künstlerin von so großem Rufe, wie Frau Goldschmidt, darf man wohl den höchsten künstlerischen Maßstab anlegen, man darf hier erwarten, daß nach allen Seiten hin, wenn nicht das Höchste, doch etwas wirklich Hochbedeutendes geleistet wird. Wir müssen bekennen, daß Frau Goldschmidt solchen allerdings sehr hohen Anforderungen nicht ganz entsprach und daß wir in gewissen Punkten andere, weniger berühmte Sängerinnen ihr vorziehen. Großartig und überraschend ist ihre Gesangsvirtuosität; hierin ist sie vollendete Meisterin und wird wohl so leicht von keiner anderen Sängerin jetziger Zeit übertroffen. Ihre Stimm-Mittel sind noch immer ansprechend, wenn auch in der äußersten Höhe und in der Tiefe nicht wenig passirt. Ihrem Naturell nach eignet sich Frau Goldschmidt vorzugsweise für das kleinere, leicht gehaltene und elegische Genre — daher waren auch ihre Liedvorträge, namentlich in dem Benefiz-Concerte („die Sterne schau'n in stiller Nacht" von Mendelssohn, Lied der Mignon von Fr. Schubert und ein schwedisches Hirtenlied von Berg), wahrhaft schön und hinreißend. Eine Eigenthümlichkeit der Sängerin ist ihr schönes Piano und ein langes Aushalten einzelner Töne. Beim Vortrage von ihren Nationalliedern ist dieses Aushalten von reizender Wirkung, leider scheint aber der gute Effect, den es am rechten Orte gemacht hat, Frau Goldschmidt dazu verleitet zu haben, es auch anderwärts, und sogar bei klassischer Musik eine zu große Menge von Fermaten, anzubringen. Hierdurch sowohl, als auch vermöge des Mangels an religiösem Schwung und der zu eleganten und leichten Auffassung kam die im Benefizconcerte gesungene Arie aus der Schöpfung weniger entsprechend zur Gestaltung, wie auch dem inneren Wesen der Arie der Susanna aus „Figaro's Hochzeit" durch die vielen Fermaten wesentlich Eintrag geschah. In dem Trio für eine Singstimme und zwei Flöten aus Meyerbeer's Oper „Ein Feldlager in Schlesien" entwickelte Frau Goldschmidt eine enorme Virtuosität. Das an sich unbedeutende Effectstück gab dazu die beste Gelegenheit. Im 17ten Abonnementconcerte sang Frau Goldschmidt außer der schon erwähnten Mozart'schen Arie: Recitativ und Arie aus „Beatrice di Tenda" von Bellini und drei Lieder am Pianoforte: „Widmungslied" aus Amaranth von O. v. Redwitz, componirt von O. Goldschmidt — die Lieder der Braut aus dem „Liebesfrühling" von Rückert und Schumann, und „Ich muß nun einmal singen" von O. v. Haugwitz, Musik von Taubert. Von diesen Leistungen möchten wir vor allen dem Vortrage der Schumann'schen Lieder den Vorzug geben. Die beiden Lieder von Goldschmidt und Taubert sind als Compositionen sehr unbedeutend, letzteres ist ein Musikstück, bei welchem die schöne Kunst zu der unwürdigen Rolle verurtheilt ist, der Virtuosität als Mittel zum Glänzen zu dienen, also ein sogenanntes Paradepferd. Die Kunstfertigkeit der Frau Goldschmidt bei diesem Vortrage riß zu einem großen Beifallssturme hin — ob aber durch diesen außergewöhnlichen Aufwand von virtuosen Mitteln etwas wahrhaft Schönes erreicht wurde, möchten wir bezweifeln; jedenfalls überschritt die Sängerin die Grenzen des Schönen hier weit, vielleicht sogar zu weit. Wie alle Leistungen der Frau Goldschmidt, so zeichnete sich auch ihr Gesang in der Bellini'schen Arie durch technische Vollendung aus. Bei der modernen italienischen Musik reicht jedoch eine solche nicht allein zu entsprechender Gestaltung hin: hier werden auch große Stimmmittel und vor Allem inneres Leben und Leidenschaft vorausgesetzt — und diese Dinge fehlten in Frau Goldschmidt's Vortrag und waren bei dem Naturell der Künstlerin auch nicht zu verlangen. Fassen wir das Urtheil über diese berühmteste Sängerin unserer Zeit zusammen, so stellt es sich heraus, daß sie ein bedeutendes Talent für das Elegische und Zarte ist, welches durch eine vollendete technische Bildung und ein eigenthümliches liebenswürdiges Etwas im Gesange der Künstlerin gestützt und gehoben wird, daß sie jedoch in der Auffassung des großen, ernsten und heroischen Genres weniger namhafte Sängerinnen übertreffen, wenn diese bezüglich der Technik im Gesang sich mit ihr auch nicht messen können. — Hr. Otto Goldschmidt spielte im Orchester-Pensionsfonds-Concert ein Concert eigener Composition und die Variations sérieuses von Mendelssohn, im 17ten Abonnementconcert den zweiten und dritten Satz aus Chopins E-Moll-Concert und drei Präludien von Mendelssohn, Chopin und S. Bach. Das Concert des Hrn. Goldschmidt ist ein offenbar verfehltes Werk und spricht ebenso wenig für die Productionsfähigkeit seines Componisten, wie das oben erwähnte Lied aus „Amaranth". Von Inhalt ist außer einer sehr auffälligen Mendelssohn'schen Reminiscenz nicht die Rede, die äußere Form ist zerfahren und haltlos, die Orchesterbegleitung keineswegs hervorstechend und selbst die Pianofortestimme entbehrt des Geschickes, das man von einem Pianisten doch mindestens verlangen kann. In diesem Werke vermochte demnach auch die Kunstfertigkeit des Spielers nicht zur Geltung zu kommen und erst aus dem Vortrage der übri-

gen genannten Piècen erhellte, daß Hr. Goldschmidt ein technisch recht gut gebildeter Clavierspieler ist, daß jedoch etwas Hervorstechendes weder in der Technik und noch weniger in geistiger Beziehung ihn über die gegenwärtig nicht unbedeutende Zahl guter Pianisten erhebt. Im 17ten Abonnementconcerte befriedigte sein Spiel im Ganzen jedoch mehr, als in dem Benefizconcert und namentlich waren es die drei Präludien, die er anerkennenswerth vortrug, während die geistige Wiedergabe der Chopin'schen Concertsätze nicht wenig zu wünschen übrig ließ. — Die in diesen beiden Concerten zu Gehör gebrachten Orchesterwerke waren die Symphonie in B-Dur von Gade, die Militair-Symphonie von Haydn und die Ouvertüren „Meeresstille und glückliche Fahrt" und zu „Oberon", welche bis auf einige Indiscretionen in den Messinginstrumenten gut ausgeführt wurden. Lobenswerth war die Wiedergabe der beiden Flöten-Partien in dem Trio von Meyerbeer durch die beiden Orchestermitglieder, die HH. C. Grenser und W. Haake. —

Am 12ten Februar gab der hier lebende Componist, Hr. Emil Büchner, im kleinen Saale der Buchhändlerbörse eine Matinée vor einem eingeladenen Publikum. Es schien uns nicht wohlgethan, daß Hr. Büchner diese Morgenunterhaltung zu einer Zeit gab, wo das Publikum mit musikalischen Genüssen aller Art förmlich überschüttet wird; der verhältnißmäßig geringe Besuch der Matinée gab dafür einen Beweis. Hr. Büchner führte nur eigne Compositionen vor. Der erste Satz eines Quartetts in D-Dur für Violine, Viola, Violoncell und Pianoforte, gespielt von den HH. Haubold, Jacobi, Wittmann und dem Componisten, eröffnete die Aufführung, ein Trio in A für Violine, Violoncell und Pianoforte (die HH. Haubold, Wittmann und Büchner) beschloß dieselbe. In beiden Werken zeigte sich die Hand des geschickten Musikers und ein anerkennenswerthes künstlerisches Streben, wenn auch Anklänge an Vorbilder sich nicht wegleugnen lassen. In dem Trio hatte der Componist die zeitlichen Grenzen, die dergleichen Werken gesteckt sind, etwas zu weit überschritten — es spielte fast drei Viertelstunden, ermüdete demzufolge und konnte nicht die Wirkung haben, die bei entsprechenderer Ausdehnung gewiß nicht ausgeblieben wäre. — Die beiden Phantasiestücke für Clavier, welche Hr. Büchner vortrug, sowie die von ihm und Hrn. Haubold gespielten zwei Impromptus für Pianoforte und Violine gehören der besseren Unterhaltungsmusik an und sind als solche sehr ansprechend und mit tüchtigem Geschick gefaßt. Hier sowohl, als auch beim Vortrag der Pianoforte-Partien des Quartettsatzes und in den Trio's zeigte sich Hr. Büchner als ein recht braver Pianist. — An Gesangscompositionen hörten wir eine Ballade „die verschwundene Sennin", Gedicht von Em. Raulf, gesungen von Hrn. Behr — zwei Lieder: „die erwachte Rose" von F. v. Sallet und „Wolle Keiner mich fragen" von Geibel, gesungen von Frau Dr. Günther-Bachmann, sowie drei von Hrn. Schneider vorgetragene Lieder: „Ich stand in dunklen Träumen" von Heine, „das Lüftchen flattert ins Rosenbett" von Ad. Böttger und „die stille Wasserrose" von Geibel. Auch hier zeigte der Componist ein ernstes Wollen und theilweise ein glückliches Vollbringen. Die bedeutendsten dieser Werke schienen uns das Lied „Wolle Keiner mich fragen" und „das Lüftchen flattert ins Rosenbett" zu sein. Die Ballade erinnerte bezüglich des Textes wie der Musik stark an den Göthe-Schubert'schen Erlkönig. Sämmtliche Gesänge wurden von den genannten Mitgliedern unserer Oper sehr brav ausgeführt. —

Im Theater ist Lortzings „Undine" neueinstudirt gegeben worden. Die Vorstellung war in den meisten Solo's und in den Chören eine sehr mangelhafte und das Ensemble zeigte viele Nachlässigkeiten beim Einstudiren. Wirklich lobenswerth waren bloß Hr. Brassin (Kühleborn), der die Romanze im zweiten und seine Partie im dritten Finale so schön sang, wie wir es früher von diesem Sänger kaum gehört hatten — so wie auch Hr. Behr in der kleinen Partie des Kellermeister Hans.

Frau Betty Gundy vom k. k. Hofoperntheater in Wien hat einen längeren Gastrollen-Cyclus auf unserer Bühne mit der Partie der Isabella in „Robert der Teufel" eröffnet. Die zweite Partie, die sie sang, war die Agathe im „Freischütz". Beide Male fand Frau Gundy eine äußerst glänzende Aufnahme, obwohl ihre Stimme und ihr Naturell im Allgemeinen sich weniger für dergleichen Rollen eignet. Daß sie diese wählen mußte, daran sind allein die wenig erfreulichen Zustände bei unserer Oper schuld. Dem Vernehmen nach wird Frau Gundy außer ihren bekannten Glanzpartien (Romeo, Fidelio, Fides 2c.) auch die Ortrud im „Lohengrin" singen. — Auch Frl. Lucile Grahn gastirte hier zweimal, als Velva in dem Schauspiel gleiches Namens, als Fenela in der „Stummen von Portici" und mit einigen Tänzen. Frl. Grahn zeigte sich in den beiden pantomimischen Partien nicht weniger bedeutend als Darstellerin, wie als Balletänzerin in den Tänzen und rechtfertigte den Ruf, dessen sie sich als die Letzte der großen Koryphäen der Orchestik erfreut. —

Im 7ten Concert der Euterpe vom 21sten Februar sang Frl. Anna Riesberg die Arie der Gräfin aus „Figaro's Hochzeit" und die Scene und Arie der Agathe. Hr. S. Jadassohn trug das Es-Dur-Rondo mit Orchester von Mendelssohn, ein Scherzo von Ed. Bernsdorf und die Lucia-Phantasie von Liszt vor. Was wir bei dieses Künstlers früheren Leistungen in diesen Concerten gesagt haben, ließe sich diesmal im Allgemeinen wiederholen, weshalb wir uns darauf beschränken, auf die betreffenden Berichte hinzuweisen. — Die Orchesterwerke in diesem Concert, die sämmtlich sehr brav ausgeführt wurden, waren die A-Dur-Symphonie von Mendelssohn, die Lustspielouvertüre von Rietz und die Ouvertüre zu „Freischütz". —

Die fünfte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses am 23sten Februar brachte das F-Dur-Quartett von Mozart, das Es-Dur-Quar-

tett von Cherubini — beide vorgetragen von den HH. Concertmeister David, Röntgen, Herrmann und Grützmacher — und Beethoven's großes Septett, vorgetragen von den HH. David, Herrmann, Wittmann, Backhaus, Landgraf, Weißenborn und Rothe. Vorzüglich schön war die Ausführung der beiden Quartette und besonders interessirte das von Cherubini, dessen dritter Satz da capo gewünscht und in seiner zweiten Hälfte auch wiederholt wurde. Weniger gut konnte das Septett gelingen, da die Besetzung des Waldhorns nicht der der übrigen Instrumente entsprach. F. G.

Aus Rudolstadt erhalten wir nachstehende Zuschrift: Hr. Redacteur! In den ersten Nummern Ihrer Zeitschrift für Musik von diesem Jahre, steht ein Aufsatz von Hoplit „die Manie des Dirigirens". Darin wird eines andern Aufsatzes, der im Jahre 1836 in dieser Zeitschrift mit der Chiffre mr. erschienen war mit dem Bemerken gedacht, daß wahrscheinlich Schumann der Verfasser desselben sei. Im Interesse des Geschichtlichen muß ich bemerken, daß der gedachte Aufsatz von mir ist. Vielfältige Beobachtungen und Erfahrungen hatten mich erkennen lassen, daß ein Wort über diese Materie nicht ohne Nutzen sein werde, doch konnte ich nur in allgemeineren Umrissen das Hauptsächlichste berühren. Ich glaubte eine Polemik in Deutschland damit hervorzurufen, doch blieb alles ruhig; nur die Genugthuung hatte ich, den Aufsatz in französischen und holländischen Musikzeitungen wieder zu finden. Die Ursache warum ich damals meinen Namen nicht unterzeichnete war: mißtrauischen Personen keine Veranlassung zu den Glauben zu geben, als hätte ich sie damit gemeint.

Mit 2c.

Rudolstadt, den 5ten Februar. Schüler.

Halberstadt. Am 7ten Februar wurde hier die 25jährige Stiftungsfeier der hiesigen Liedertafel durch ein großes öffentliches Concert gefeiert. In demselben wurde unter Anderm in sehr gelungener Weise eine neue Composition für Männerchor und Orchester „die Zeit" von W. Tschirch unter der Leitung des Componisten zum ersten Male aufgeführt. Tschirch wurde von den zahlreich Versammelten bei seinem Erscheinen mit Applaus empfangen, und seine Composition hatte sich des lebhaftesten Beifalls zu erfreuen. Den Schluß des Concertes bildete die Tannhäuserouvertüre, die vom Musikdirector Wolf geleitet, einen gewaltigen Eindruck auf die Zuhörenden machte.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. F. Hiller hat in einer der drei Soiréen für Kammermusik mit Alard und Franchomme in Paris ein Trio für Piano, Violine und Violoncello, D-Dur, mit großem Erfolge vorgeführt. —

In einem Declamations-Concert im Saale des königlichen Schauspielhauses zu Berlin, sang auf dringendes Verlangen Frau v. Bock noch einmal und zum letztenmale vor ihrer nun bereits angetretenen Reise nach Rußland. In Mitten ihres Vortrags von Schubert's „Erlkönig" wurde sie von nicht mehr zu fesselndem Beifallssturm unterbrochen. Glücklich debutirte für Berlin in diesem Concerte auch die schwedische Sängerin Frl. Valerius. —

In Dresden trat eine junge Sängerin, Frl. Vestri, Tochter des bekannten Sängers Vestri, als Irma in Auber's „Maurer und Schlosser" zum ersten Male auf. Sie erwarb sich den Beifall des Publikums und ist bereits engagirt. — Frl. Jenngraf aus Hannover ist nach einigen Gastrollen gleichfalls für die Soubrettenpartien engagirt worden. — Frl. Bredo verläßt dagegen die Dresdner Hofbühne.

Aus Hamburg berichtet der „Freischütz" über Hans v. Bülow's Auftreten daselbst: In dem Concerte am 11ten d. M. machte das hiesige Publikum die Bekanntschaft dieses Pianisten, der sich als ein ausgezeichneter Virtuose seines Instrumentes bewährte. Seine Vorträge bestanden aus dem großen Concerte in Es-Dur von Beethoven, Paraphrase des Marsches aus Wagner's „Tannhäuser" und Ungarische Rhapsodie, letztere beiden von Liszt. Die Beethoven'sche Composition, fand in Hrn. v. Bülow in jeder Beziehung einen vortrefflichen Vertreter. Nicht allein ward die Solostimme mit glänzender Technik executirt, sondern der Vortrag zeigte auch vollkommenes Verständniß der Intention des Tonmeisters und strenges Festhalten an derselben. Es war eine Meisterleistung und damit ist denn auch zugleich die Solidität seiner Virtuosität nach Verdienst gewürdigt. Die Ausführung der beiden Liszt'schen Transcriptionen gaben dagegen die schönsten Beweise, daß Hr. v. Bülow auch die schwindelnde Höhe der modernen Virtuosität glücklich erreicht hat und sich daselbst mit eben so großer Kühnheit als Sicherheit und Eleganz zu bewegen vermag. Dabei muß noch besonders der schöne, weiche, elastische, bald ungemein zarte, bald imponirend kräftige Anschlag gerühmt werden.

Musikfeste, Aufführungen. Von Jac. Bischof (früher Schüler der Mozartstiftung und bereits mit zwei Preisstipendien derselben anerkannt) wird nächstens im Cäcilien-Verein zu Frankfurt a. M. eine Messe aufgeführt, die als sehr verdienstlich bezeichnet wird.

Carl Reinthaler führte in Cöln Chöre und Soli aus seinem Oratorium „Jephta" auf und berichtet man darüber mit großer Anerkennung.

Der deutsche Männergesangsverein in Triest gab zu wohlthätigen Zweck ein reichbesuchtes Concert. Eine Pianistin Weiß trug darin sehr erfolgreich eine Phantasie von Fr. Liszt vor. —

Neue und neueinstudirte Opern. Meyerbeer's „Stern des Nordens" (in dritter vermehrter und verbesserter Auflage) hat nach ungeheuerlichen Proben mit ungeheurem Aufwand in Paris ungeheures Glück gemacht, so sehr

auch die Urtheile der Kenner über den eigentlichen Werth des Werkes auseinander gehen. Wie es heißt, sollen aus dem „Feldlager" nur 5 Nummern darin aufgenommen sein.

Verdi's „Attila" wurde unter unverhältnißmäßig glänzender Ausstattung und guter Inscenirung, aber unter verhältnißmäßig geringem Beifall in Stuttgart aufgeführt. Dies zu ermöglichen mußte experimentirt werden: die Baßstimme wurde in eine Baritonrolle und diese in eine Baßrolle escamotirt.

F. Lachner's „Catharina Carnaro" wurde in Berlin aus zweckmäßiger Vergessenheit wieder hervorgeholt, um sie derselben sogleich wieder anheim fallen zu lassen.

Balfe's „Zigeunerin" wurde in Triest mit Beifall gegeben. Das erste Mal, daß dies einer englischen Oper in Italien gelang.

Zur wiederholten Aufführung von „Tony" kam der Componist, der Herzog von Coburg-Gotha, nach Frankfurt, begab sich in den Zwischenacten auf die Bühne und dankte den Darstellern für ihre Leistungen.

Rossini's „Italienerin in Algier" macht an der italienischen Oper zu Paris ebenso großes Glück, wie die Alboni in der Titelrolle dieser Oper.

R. Wagner's „Tannhäuser" soll durch die ganz wackre Stettiner Oper auf dem Friedrich-Wilhelms-Theater zu Berlin gegeben werden.

Die 150ste Aufführung des „Freischütz" wurde in Frankfurt a. M. festlich unter großer Theilnahme des Publikums begangen. —

G. Schmidt in Frankfurt wird bald eine neue komische Oper: „die Weiber von Weinsberg" vollendet haben.

In Dresden wird die neue Oper von Auber „Marco Spada" einstudirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Franz Liszt hat das Comthurkreuz des Weimarischen Falkenordens erhalten.

Literarische Notizen. Von Liszt erscheint bei Heckenast in Pesth eine Brochüre: „Ueber die Musik der Ungarn und Zigeuner". Sie wird zugleich in ungarischer, französischer und deutscher Sprache ausgegeben.

In Paris erschien: „Dictionnaire de musique théorique et historique" von den Gebrüdern Escudier, mit einer Vorrede von Halévy, in 2 Bänden. Ein oberflächliches Werk. Preis 2 Thlr. 10 Ngr.

Vermischtes.

Einer Mittheilung aus Düsseldorf zufolge, die wir so eben erhalten, müssen sich die Freunde R. Schumann's auf die traurigsten Nachrichten, was den Gesundheitszustand desselben betrifft, gefaßt machen.

Eine neue Composition von Franz Liszt ist in diesen Tagen in Partitur erschienen. Dieselbe trägt den Titel: An die Künstler. Gedicht von Schiller, componirt für Männergesang (Chor und Soli) mit Orchester nebst beigefügtem Clavierauszug. In einem kurzen Vorwort bezeichnet der Componist bestimmt den Standpunkt, auf welchen er der Beurtheilung gegenüber mit diesem Werk sich stellt. Es heißt darin: „Der Componist hat es versucht, den Strophen, aus dem Schiller'schen Gedicht „die Künstler" entnommen, ihren erhabnen, erhebenden Charakter musikalisch zu verleihen. Ob es ihm gelungen oder nicht, ist nur Denen zur Beurtheilung überlassen, welche diesen Charakter geziemend auffassen und mitempfinden. Gegen den gewöhnlichen Maßstab aber, den man an erheiternde Liedertafelcompositionen zu legen pflegt, sowie gegen die beliebigen Anforderungen der um jeden Preis vergnügungs- und zerstreuungslustigen Zuhörer muß er sich leider zum voraus bescheidenst verwahren."

Das Theater in Zürich wurde plötzlich, aus noch unbekannten Gründen aufgelöst, wodurch viele Mitglieder desselben in traurigste Verhältnisse kamen. R. Wagner arrangirte nun sofort zu derem Besten drei große Concerte, deren Ertrag sie aus ihren strengsten Verlegenheiten glücklich herausriß. —

Paganini's beste Geige, die er seine „Kanone" nannte und testamentarisch seiner Vaterstadt Genua vermachte, wurde jetzt vor den Räthen der Stadt zum erstenmale wieder von Sivori gespielt.

In Bezug auf die Notiz in Nr. 5 dies. Bl., daß Th. Milanollo in Hamburg nicht mehr mit dem früheren pecuniären Erfolge Concerte gebe, geht uns eine Berichtigung zu. Es wird u. A. darin gesagt, sie habe 7 Concerte daselbst gegeben (mit Einschluß eines Concerts zu wohlthätigem Zwecke) von denen namentlich das Abschiedsconcert eines der am glänzendsten besuchten der diesjährigen Saison gewesen sei. In Altona habe sie 4, in Lübeck 3, in Kiel 2 gegeben, Alles dieß in einem Zeitraum von 6 Wochen.

Berichtigung. In Betreff des Artikels unter „Vermischtes" in Nr. 1 dieser Blätter laufenden Jahres, sieht sich das unterzeichnete Comité zu der Erklärung veranlaßt, daß demselben allerdings von Sr. Majestät, dem Kaiser Napoleon III. von Frankreich ein Geschenk von 1000 Frcs. zur Errichtung eines Denkmals in Oldenburg für „C. M. v. Weber" übersendet wurde.

Oldenburg, den 3ten Februar 1854.

Das Comité zur Errichtung eines Denkmals in Oldenburg für C. M. von Weber.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte zu vier Händen.

C. T. Brunner, Op. 262. Kleine Tonbilder. Sechs leichte Stücke für das Pianoforte zu vier Händen. 2 Hefte. Leipzig, Merseburger. à Heft 10 Ngr.

Die in den sehr geschmackvoll ausgestatteten beiden Heften enthaltenen sechs Tonstücke heißen: Gondelfahrt, die Mühle, der Jäger im Walde, der Alpenhirt, Trommler und Pfeifer, die Tänzer. Der Inhalt bietet weder etwas Neues noch Besonderes dar, die Behandlung des Instrumentes ist ziemlich gewöhnlich — das Ganze ist, kurz gesagt, ebenfalls wieder auf die Gedankenlosigkeit untergeordneter Lehrer und Clavierspieler berechnet.

Für Violine.

C. Böhmer, Op. 61. 25 Uebungen in Doppelgriffen für angehende Violinspieler mit einer begleitenden Stimme für den Lehrer. Magdeburg, Heinrichshofen. 12½ Sgr.

Es geben diese Uebungsstücke Zeugniß von der Erfahrung und der guten Methode eines tüchtigen Lehrers. Sie sind in entsprechender Reihenfolge geordnet und nicht trocken und langweilig, wie man das nur zu oft bei technischen Uebungen findet. Lehrern wie Schülern sei das Werkchen bestens empfohlen.

Für Gesang.

A. Struth, Op. 16. Liederkranz für die Jugend zum Gebrauche in Schulen, Privatinstituten und zur häuslichen Unterhaltung für zwei Singstimmen mit willkürlicher Clavierbegleitung. Offenbach, André. 45 Kr. netto.

Der auf diesem Gebiete bereits vielfach als sehr tüchtig anerkannte Componist giebt hier abermals eine Sammlung von Kinderliedern, die bezüglich des Textes wie der Musik vollkommen zweckentsprechend sind und deshalb die angelegentlichste Empfehlung verdienen.

F. G. Klauer, Dreistimmige Festgesänge für Kirche und Schule. Eine Sammlung leicht ausführbarer Motetten, Hymnen und geistlicher Gesänge fur alle kirchlichen Feste und Schulfeierlichkeiten. Eisleben, Kuhnt. 1stes und 2tes Heft, à 3½ Sgr.

Der Herausgeber dieser Sammlung, der sich als Componist für Kirche und Schule eines guten Namens erfreut, giebt hier kleinere Musikstücke religiösen Inhalts von verschiedenen Componisten. Die Hymnen und Motetten sind sämmtlich für zwei Sopran- und eine Altstimme geschrieben, also auf eine Ausführung von Kindern berechnet. Die Wahl der Texte, wie auch die Musik ist ganz dem Fassungsvermögen der Kinder angepaßt, das Werk entspricht demnach seinem Zwecke in jeder Weise.

Liederkranz für deutsche Schulen. Eine Sammlung ein-, zwei- und dreistimmiger Lieder mit besonderer Berücksichtigung der beliebtesten Sangweisen und einem Anhange: Schullieder zu verschiedenen Gelegenheiten und vaterländische Lieder. Herausgegeben von Lehrern der Grafschaft Mansfeld. Vierte verbesserte Auflage. Eisleben, Kuhnt. 1stes Heft. 2 Sgr.

Wir machten bereits bei Erscheinen der ersten Auflage dieses Werkes auf dasselbe aufmerksam und empfahlen es zum Gebrauche für Schulen. Daß innerhalb drei Jahren vier Auflagen nöthig wurden, spricht für den allgemeinen Anklang, den die mit viel Umsicht geordnete Sammlung in ihrem Kreise gefunden hat.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. C. Metzger, Op. 21. Perlen deutschen Gesanges. Zweite Sammlung. Sechs Lieder für Pianoforte allein paraphrasirt. Nr. 1 u. 2. Wien, Mechetti. à 10 Ngr.

Die beiden ersten Hefte dieser von der Verlagshandlung sehr geschmackvoll ausgestatteten Sammlung enthalten die beiden Lieder: Der Zigeunerbube im Norden von C. G. Reißiger und die Thräne von Gumbert, welche in den gewöhnlichen Salonstyl für Pianoforte, natürlich mit möglichst vielen Schnörkeleien — übersetzt sind. Für Dilettanten mit einer nicht ganz unbedeutenden Fertigkeit, die gern klimpern ohne den Kopf anzustrengen, werden diese Paraphrasen eine willkommene Gabe sein.

J. Lafont, Op. 30. Zéphir. Morceau de Salon pour Piano. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Bezüglich des Inhaltes bietet der Componist in diesem Unterhaltungsstücke nicht viel Neues, doch ist das, was er sagt, in eine gefällige Form gefaßt. Die Schwierigkeiten

sind nicht unbedeutend und es verlangt daher dies Stück einen fertigen und gewandten Spieler.

Fr. Pivoda, Op. 13. Fantaisie pour Piano. **Wien, Mechetti.** 15 **Ngr.**

Joh. Kafka, Op 31. Klage und Trost. Tonstück für Pianoforte. Ebend. 15 **Ngr.**

Beide Werkchen gehören der Gattung von Salonmusik an, von der man nicht sagen kann, daß sie gut, aber auch nicht, daß sie geradezu schlecht sei. Besonderes Talent zeigt sich in beiden nicht, doch läßt sich Claviergeschick nicht wegleugnen. Da beide keine besonders großen Schwierigkeiten darbieten, so werden sich Dilettanten, die eben Clavier spielen, um zu spielen, an beiden Erzeugnissen erfreuen können.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

C. Czerny, Op. 625. Nr. 11, u. M. Durst, Op. 19. Fantaisie pour Piano et Violon concertans sur de motifs favoris de l'opéra Don Juan de W. A. Mozart. (Productions de Salon Cah. 11.) **Wien, Mechetti.** 20 **Ngr.**

Beide Componisten bewähren in dieser gemeinschaftlichen Arbeit ihr anerkanntes Geschick in der Behandlung der Instrumente. Es ist ihnen gelungen mit Benutzung einiger Motive der genannten Oper ein äußerst brillantes und für beide Spieler sehr dankbares Salonstück von nicht allzugroßer Schwierigkeit herzustellen. Man kann nicht sagen, daß die Mozart'schen Melodien zerrissen und mißbraucht seien, wenn ihre Verwendung und Variirung auch nicht in der großartigen und genialen Weise stattfindet, wie man es bei den Virtuosen und Künstlern ersten Ranges findet. Es gehört dieses Stück der besseren Salon-Musik an und ist als solches zu empfehlen.

Tänze, Märsche.

W. Urban, Marien Polka für Pianoforte. Greiz, C. H. Henning. 7½ **Ngr.**

Eine ansprechende Polka, wie es deren viele giebt, geeignet um darnach zu tanzen.

Louis Facius, Op. 3. Pensée fugitive. **Galopp für das Pianoforte zu vier Händen. Greiz, Henning.** 7½ **Ngr.**

— — —, **Op. 4. Sirenen-Galopp für das Pianoforte. Ebend.** 7½ **Ngr.**

— — —, **Op. 10. Erholungs-Galopp für Pianoforte zu vier Händen. Ebend.** 7½ **Ngr.**

— — —, **Frühlingsblumen. Tänze für das Pianoforte. Nr. 1.** Ponipa di Festa-Galopp, 10 **Ngr., Nr. 2. Cäcilien-Polka,** 10 **Ngr., Nr. 3. Soirée-Galopp,** 10 **Ngr., Nr. 4. Nachtwandler-Polka,** 5 **Ngr., Nr. 5. Philomelen-Polka,** 7½ **Ngr., Nr. 6. Nachtviolen-Polka,** 5 **Ngr., Nr. 7. Frühlingsblumen-Polka,** 5 **Ngr., Nr. 8. Amouretten-Polka,** 5 **Ngr., Nr. 9. Festklänge-Polka,** 7½ **Ngr., Nr. 10. Louisen-Polka,** 5 **Ngr., Nr. 11. Eduard-Polka,** 5 **Ngr., Nr. 12. Rosa-Galopp (vierhändig),** 10 **Ngr. Ebend.**

Diese Tänze entsprechen sämmtlich ihrem Zwecke: sie sind gefällig, mit Geschmack gefaßt und finden in dem Ballsaal ihren geeignetsten Platz. Da sie jedenfalls auch für Orchester zu haben sind, werden sie Musikcorps, die zum Tanz zu spielen haben, willkommen sein. Wir können sie solchen empfehlen.

P. Wayasse, Schottisch, Walzer und Galopp, drei leichte und gefällige Pièцen für Pianoforte zu vier Händen, zur Ermunterung der Anfänger. Neuwied, C. W. Lichtfers. 6 **Ngr.**

— — —, Polka, Walse et Marche, trois pièces d'une exécution facile pour le Piano à 4 mains. **Ebend.** 10 **Ngr.**

Tänze der allergewöhnlichsten und jämmerlichsten Art — und solch' dilettantisch zusammengesudeltes Zeug soll eine „Ermunterung für Anfänger" sein!

Lieder und Gesänge.

Joseph Schulz, Op. 27. Der treue Krieger. Der Waisenknabe. Zwei Lieder für eine Baß- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Merseburger. 15 **Ngr.**

Wenn die hohe Opuszahl nicht das Gegentheil bewiese, würden wir diese Lieder für schwache Erstlinge eines Dilettanten halten, die ein nur kleines und wenig productionsfähiges Talent befunden. Es ist uns unbegreiflich, wie ein sieben und zwanzigstes Werk noch an so viel Unbeholfenheit leiden kann, denn selbst bei wenig Talent und geringer künstlerischer Bildung erlangt doch am Ende ein Jeder mit der Zeit einige Routine und vermag eine mehr oder weniger abgeschliffene Form sich anzueignen — aber selbst diese empirische Errungenschaft vermissen wir hier. Der geistige Inhalt ist sehr unbedeutend und steht mit der Form und Fassung auf demselben Niveau. Ein entschiedener und dabei höchst komischer Mißgriff ist es, daß das Lied „der Waisenknabe" für Baßstimme componirt ist. Es erinnert dieser Gesang an den bekannten illustrirten Scherz der Münchener Fliegenden Blätter, wo ein alter bärtiger Mann bettelt, weil er keinen Vater und keine Mutter mehr habe. Einige Druckfehler im Text, z. B. „De deum" und „der Waisenknabe", zeugen von übergroßer Unachtsamkeit des Correctors.

J. Dessauer, Op. 55. Vier Gesänge. „Nun die Schatten dunkeln" von E. Geibel, „das Blumenmädchen" von S. H. Mosenthal, „Schottische Volksweise" von E. Geibel, „Frühling und Liebe" von Hoffmann v. Fallersleben. Wien, Mechetti. 1stes, 2tes und 4tes Heft à 8 Ngr., 3tes Heft 5 Ngr.

Der fleißige und bei den Sängern beliebte Componist giebt in diesen Heften recht ansprechende und geschickt gefaßte

Lieder, bei denen Alles in die Singstimme gelegt, das Pianoforte nur begleitend ist, doch ist diese Begleitung in der Regel nicht trivial. Von den Textwiederholungen und der oft nicht ganz sinngemäßen Declamation hat sich Dessauer noch nicht zu emancipiren vermocht, auch in diesen Liedern kommt viel dergleichen vor.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 11.** Den 10. März 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Ed. Thiele, Op. 14. Fünf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Bote nnd Bock. Preis 27½ Sgr.

— —, Op. 15. Fünf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. — Ebend. Pr. 20 Sgr.

Der Name des Componisten tritt, so viel ich weiß, in diesen Bl. zum ersten Male uns entgegen. Nicht blos diese beiden Liederhefte liegen uns zur Besprechung vor, sondern noch mehrere Hefte mehrstimmiger Gesänge und drei Mazurkas für das Pianoforte, so daß sich schon etwas Bestimmteres über ihn aussprechen läßt. Die eben genannten Werke lassen sämmtlich gute Studien des Componisten erkennen. Hinsichtlich der technischen Arbeit sehen wir ihn nicht etwa auf der Stufe des ersten Versuches, sondern mitten im Besitze aller derjenigen Mittel, welche zur gerechtesten Anerkennung nöthigen. Er ist so fertig und sattelfest in Behandlung der Form und im harmonischen Leben und Weben, daß er mit voller Berechtigung vor das Forum der Kritik treten kann. Der Geist, der sämmtliche vorliegende Compositionen beseelt, ist ein echt musikalischer und läßt uns ein reiches Innere erkennen, das noch manche schöne Blüthe treiben wird. Die musikalische Sprache, die sich in den Liedern wie in den mehrstimmigen Gesängen kundgiebt, ist einfach, aber es ist nicht jene oft vorkommende künstlich angeeignete Einfachheit, sondern eine naturwüchsige, die aus dem Herzen quillt, getragen von Wärme, Liebe und Begeisterung. Obschon der musikalische Ausdruck nicht zu einer schlagenden Neuheit in der Erfindung sich erhebt, so hat doch der Componist durch Studium von guten Mustern und unterstützt von dem eigenen Talente eine eigenthümliche Sphäre musikalischer Sprechweise sich angeeignet, die an keine Vorbilder erinnert; sie hält sich stets auf dem Niveau des Edlen und Höheren und läßt nirgend ein Haschen nach Originalität oder Absonderlichkeit bemerken. Eben weil der Ausdruck stets wahr ist und einer reinen, keuschen Empfindung entspringt, kann er des warmen Interesses der Kunstfreunde versichert sein. Auch in der Wahl der Texte zeigt sich

der Componist von einer nur vortheilhaften Seite — ein Punkt, an dem öfters jüngere Componisten scheitern.

Die beiden vorliegenden Hefte, die der Componist richtiger Lieder als Gesänge hätte nennen sollen, da ihr Schwerpunkt in dem Liedcharakter wurzelt, nicht blos nach der formellen Seite hin, sondern hauptsächlich wegen ihres Inhaltes, zählen unbedingt zu dem Guten, was in neuerer Zeit auf diesem Gebiete erschienen ist. Es weht in ihnen ein so frischer Sangesgeist, daß man mit Lust und Verlangen weiter blättert und durch jedes folgende Stück in der günstigen Meinung für sie mehr und mehr bestärkt wird. Hauptsächlich ist es das echte vocale Element, was das Uebergewicht behauptet; weil Alles aus wahrer, innerer Ueberzeugung hervorgeht, darum ist eine so leicht fließende Strömung in der Singstimme, daß nirgend ein Stocken bemerkbar wird, keine der Stimme widernatürlichen Sprünge und sonstige Widerwärtigkeiten dem reproducirenden Sänger Hindernisse im Vortrage bereiten. Daneben entfaltet sich eine reiche Begleitung, die doch nirgend den Gesang beeinträchtiget; im Gegentheil hebt sie denselben, weil sie nicht blos als brillirendes Figurenwerk auftritt, sondern aus dem Wesen jedes Liedes resultirt. Der Claviersatz ist rein und innerhalb der gesteckten Grenzen gehalten, so daß gründliche, andauernde Studien auf diesem Gebiete vorausgegangen sein müssen, um zu dieser Correctheit zu gelangen. Insbesondere glücklich ist der Componist in der Auffassung der Texte; deren Stimmung hat er mit richtigem Gefühl zu treffen gewußt hat. Ausschließlich vorherrschend ist die sentimentale Richtung in dessen Liedern. Da das Wort „sentimental" jedoch in neuerer Zeit etwas in Verruf gebracht worden ist, so sei bemerkt, daß es bei den vorliegenden Liedern in der guten, gesunden Bedeutung seine Anwendung erleidet. Die Empfindung ist noch rein und unberührt von der contagiösen Salonvergiftung, keusch, innig und warm; erhebt sie sich auch nicht zu hohem, romantischem Fluge, so ist sie doch, wo es die Stimmung des Textes erfordert, von edlem Feuer. Unbetraut scheint der Componist nicht zu sein mit den neuesten Bestrebungen auf dem Liedergebiete; um so mehr ist es zu verwundern, daß er sich noch nicht von den Textwiderholungen, insbesondere der letzten Textzeile, emancipirt hat, die in die ästhetische Abrundung eine Mißstimmung erklingen lassen. Ebenso stören die italienischen Vortragszeichen, die zu dem echten innigen, deutschen Geiste nicht passen. In Op. 14 befinden sich „Das schönste Lob" von Osterwald, von echtem Frühlingswehen angehaucht; „Wenn ich zu meinem Liebchen ging" von Weber, still, innig; „Vergißmeinnicht" von Osterwald, von äußerst zarter Haltung; „O banger Traum, was flatterst Du" von Osterwald, von bedeutender lyrischer Kraft, fast zum Dramatischen sich hinneigend; Es steht auf gleicher Höhe mit der Composition von G. Wöhler in dessen „eine Dichterliebe" Op. 11; nur hat Wöhler die Farbe der Angst etwas stärker und lebendiger aufgetragen. „Heimweh" von H. v. Fallersleben, gemüthvoll empfunden, aber nur etwas zu gedehnt. In O. 15 zieht Nr. 1 „Schneeglöckchen" von A. Rieger, vor Allem die Aufmerksamkeit auf sich. Es ist ein vorzüglich gelungenes, kleines Bild mit den zitternden schüchternen Triolenfiguren und den sanft schleichenden Bässen; still darüber hin zieht sich der Gesang in seiner leisen, schwärmerischen Melodie, deren Schlußtact nur in seinem Hinaufgehen zur None nicht ganz zu der zarten Stimmung zu passen scheint. „Neuer Muth" von Osterwald, von heiterem Charakter, insbesondere durch seinen Schlußtact schön wirkend. „Volkslied" Nr. 3, von Behm, einfach, ohne hervorstechende Züge, jedoch im Geiste gut erfaßt; „Das Schifferweib" von guter charakteristischer Färbung; „Wenn ich mich still versenke", von A. Rieger, warm empfunden, mehr gehoben durch eine interessante Begleitung als durch hervortretende Melodie. — Es seien diese Lieder somit Allen warm empfohlen, die sich erfreuen an gesunden, deutschen Klängen.

Em. Klitzsch.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor (ohne Begleitung).

Ed. Thiele, Op. 8. Vier Quartette im Freien zu singen für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Berlin, Bote u. Bock. Pr. 1 Thlr.

— —, Op. 9. Vier Quartette im Freien zu singen für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Ebend. Pr. 1 Thlr.

— —, Op. 10. Vier vierstimmige Gesänge für 3 Soprane und 1 Alt im Freien zu singen. — Ebend. Pr. 20 Sgr.

Wir finden auch in den beiden erstgenannten Werken Op. 8 und 9 den Componisten der eben besprochenen Gesänge wieder. Die Tonart, in der seine Liederharfe gestimmt ist, klingt auch in diesen vierstimmigen Liedern hindurch, bald vernehmlicher bald leiser. Auch hinsichtlich der technischen Arbeit zeigt sich dieselbe Tüchtigkeit, Correctheit und gewandte

Hand. Der vierstimmige Vocalsatz ist mit Discretion behandelt und fließende Sangbarkeit in allen Stimmen zur Geltung gebracht — Eigenschaften, die diesen Liedern den Eingang bei Vereinen leicht machen werden. Wenn der Componist hin und wieder Mißgriffe gethan hat in der Wahl der Texte, so ist das um so bedauerlicher, als in sämmtlichen Liedern ein guter Sangesgeist weht, der zwar nicht in der Neuheit der Gedanken seinen Schwerpunkt hat, aber doch stets eine gewählte Sprache redet und nur dem Edlen und Wahren sich zuwendet. Die Mißgriffe beruhen darin, daß er Texte zu mehrstimmiger Behandlung verwendet hat, die ihrer Natur nach so subjectiv sind, daß sie nur auf ein einzelnes Individuum Anwendung erleiden, von einer Gesammtheit aber vorgetragen, ästhetisch unmöglich werden. Ich verweise beispielsweise nur an das Heine'sche „Wenn ich in Deine Augen seh'", welches sich in Op. 8 als Nr. 2 befindet. Aesthetisch gerechtfertigt kann nur bei solchen Liedern die mehrstimmige Behandlung erscheinen, in denen das Individuelle mehr einen typischen Charakter annimmt. Abgesehen jedoch von dieser Ausstellung gebührt diesen Quartetten ein Platz unter denen, die durch ihren musikalischen Werth gut accredidirt sind. Die vier Quartette für drei Soprane und Alt stehen an innerem Gehalte den vorgenannten nach; es erscheint in ihnen mehr eine sich accommodirende Rücksicht als die rückhaltlose, freie Production. Die harmonische Behandlung ist jedoch mit gewandter Hand ausgeführt, für die Stimmen Alles sangbar und fließend geschrieben. —

Em. Klitzsch.

Kammer- und Hausmusik.

Duetts, Terzetts rc.

Ed. Thiele, Op. 13. Vier zweistimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Bote und Bock. Pr. 1 Thlr.

Der Geist dieser Gesänge ruht auf einer wahren und warmen Empfindung, in der eigentlichen musikalischen Erfindung jedoch leiden sie in Vergleich mit den einstimmigen Gesängen an einer gewissen Mattheit. Sie spannen nicht genug das Interesse, das höhere, geistige Element tritt etwas zu sehr in den Hintergrund, und der Gefühlsausdruck erzeugt hin und wieder einige Eintönigkeit. Natürlich erkennt man auch in ihnen den kundigen Musiker. Hätte aber der Componist eine concisere Form diesen Gesängen gegeben, so würde durch den Wegfall mancher Längen der Eindruck ein entschiedenerer sein. Nr. 1 „Im Walde" von Eichendorff, hat nicht genug Energie des Gefühls. Eine weitgelungenere Auffassung findet sich bei Mendelssohn in dessen vierstimmigen Gesängen, Op. 59, Nr. 3. — Nr. 2, „An die Entfernte" von Apel, wird mehr durch eine gut gewählte harmonische Begleitung als durch eine bedeutungsvolle Melodie gehoben. Nr. 3 „Zuversicht" von L. Tieck, läßt in der Sprache die wünschenswerthe Gewähltheit vermissen; der Schluß neigt sich sogar dem Gewöhnlichen zu. „Weihnachtsgesang" Nr. 4 kann ebenso wenig als wohlgelungen bezeichnet werden, da die nöthige Weihe darin der musikalische Ausdruck nicht erreicht hat; es ist zu viel Aeußerlichkeit und Gemachtheit dabei sichtbar, die Empfindung fließt nicht genug aus einer inneren Erregtheit. Sehr nahe liegt die Vermuthung, daß der Componist zu rasch hintereinander geschaffen und im übergroßen Eifer nicht immer die rechte Stunde des Schaffens abgewartet hat. Da er jedoch von guter Begabtheit sich gezeigt hat, so kann es nur in seinem Interesse sein, diesen Punkt nicht zu übersehen, so wie gleichfalls den fortschreitenden Bestrebungen der Neuzeit die nöthige Aufmerksamkeit nicht zu versagen.

Em. Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

C. F. Weitzmann, Geschichte des Septimen-Accordes. — Berlin, 1854, T. Trautwein'scher Buch-Verlag (J. Guttentag).

Der Verfasser dieses interessanten Werkchens fühlte sich zu dem Unternehmen, in einer gedrängten historischen Uebersicht die Dissonanz der Septime von ihrer ersten praktischen Anwendung an zu verfolgen, durch die neuesten Bestrebungen und Forschungen eines W. Opelt, G. Stehlin, C. Wöltje, O. Kraushaar, E. W. Richter und vor Allen M. Hauptmann's auf dem Gebiete der Musikwissenschaft veranlaßt, Bestrebungen, durch die jedenfalls eine wesentliche Umwälzung auf diesem Felde angebahnt und vorbereitet wird. Weitzmann giebt neben der Geschichte des Septimen-Accordes in Kürze ein Resumé der Regeln, welche über Vorbereitung und Auflösung der Septime in älterer Zeit aufgestellt worden sind bis zur Lehre von dem vollständigen Terzquintseptimen-Accorde, fügt schließlich auch noch seine eigenen Ansichten über den Septimen-Accord im Allgemeinen und über die zu-

künftige Geschichte desselben bei. Es sind letztere nicht weniger von Interesse, als die geschichtlichen Notizen, und fordern den Theoretiker eben so zur Forschung auf, als der Ueberblick über die allmäligen, zu totalen Umwälzungen führenden Entwickelungen der Musikwissenschaft für jeden Musiker belehrend und anregend sein wird.

Das Resultat seiner historischen Forschungen legt der Verfasser in folgenden Worten nieder, durch die er zugleich zeigt, auf welchem Wege allein die Musikwissenschaft zu einem festen und unumstößlichen Abschlusse gelangen kann:

„Die Ansichten vom Wohlklange waren, wie wir aus dieser kurzen historischen Skizze schon ersehen werden, von jeher sehr verschieden, oft sogar widersprechend; es hat deshalb auch zu keiner Zeit eine unfehlbare, feststehende und allein gültige musikalische Grammatik gegeben. Der Sinn kann irre geleitet, das Ohr verwöhnt werden, und der Verstand allein wird einmal die Gesetze eines positiven Wohlklanges ergründen und feststellen. So ist denn auch die bloße Gefühlsmusik vergangener Jahrhunderte längst in Vergessenheit gefallen, während die reine Verstandesmusik derselben zu allen Zeiten ihre Geltung finden wird."

Das Ganze zeugt von vielem eigenen Forschen auf dem weiten Gebiete der musikalischen Theorie, von einer gründlichen Erkenntniß des Gegenstandes, und kann als ein sehr schätzenswerther Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft, wie zu dem Neubau der Theorie selbst gelten.

F. G.

Aus Weimar.

Wenn in diesen Blättern ein Bericht mit vorstehender oder ähnlicher Ueberschrift über musikalische Ereignisse erschien, so konnte man stets gewärtigen den Namen Franz Liszts als Motors aller bedeutsamen Vorgänge hierselbst erwähnt zu finden. Er ist als die mittelbare Ursache der Bewegung anzusehen, welche in der musikalischen Welt beider Hemisphären entstand, und deren endliche Abklärung noch in weiter Ferne zu liegen scheint. Wie immer auch über diese Bewegung geurtheilt werden möge, so ist Eines unläugbar: die bewegenden Elemente selbst sind positiver Natur, und ihre bisherigen Träger: Schumann, Berlioz, Wagner sind Producenten, deren Werke als Objecte der Bewegung wohl angegriffen, aber nicht negirt werden können. Die Opposition — resp. Reaction hingegen muß sich mit sterilen pseudotheoretischen Unterstellungen behelfen und wartet noch und soll allem Anschein nach ewig warten auf ein schaffendes Talent, welches sie in der Gegenwart oder nächsten Zukunft als Schildhalter ihrer destructiven Propaganda proclamiren könnte. Natürlich! diese Opposition behauptet stets, daß die Gegenwart nicht bestehe, nicht bestehen dürfe: sie verhält sich rein negativ; aber aus Nichts wird Nichts.... Umgekehrt sind die positiven Bestrebungen der Bewegungspartei (wenn der Name Partei hier überhaupt in genuiner Bedeutung am Platze ist) im erfreulichsten Wachsthum begriffen, und in kürzester Frist wird sich zu den altbewährten Namen, welche im goldenen Buche ihrer Geschichte strahlen, wohl noch mehr als ein neuer gesellen. Ich irre nicht, wenn ich an die Spitze der letzteren denjenigen Franz Liszt's in ganz anderem Sinne stelle, als man bisanhin anzunehmen gewohnt und geneigt war. — Als die Herrschaft der technischen Richtung, welche durch Spohr und Hummel vertreten war, durch die Erscheinung Paganini's und Liszt's erschüttert wurde, entstand eine schwer zu beschreibende Confusion der Meinungen über Zulassungsfähigkeit solcher Neuerer. Man betrachtete sie als Fragezeichen unter den Interpunctionen des großen und unvertilgbaren Fortschrittstheoremes, auf welche die bequemste Antwort keine wäre. Duldsame Kritiker gaben jene Erscheinungen für Meteore aus, deren Glanz man einen Augenblick begafft, die aber bald spurlos verschwinden. Kläglicher Irrthum! Spohr's Protest gegen einen wesentlichen Theil der Paganini'schen Technik konnte nicht verhindern, daß dieselbe sich im Ganzen und Großen verallgemeinerte, und nunmehr in ihren Grundzügen Eigenthum jedes Kapellisten vom ersten Pulte ist. Die Bedenken gegen Liszt beantwortete die Zeit mit einem einzigen großen Schlußpunkte und Gedankenstriche, welche sie hinter den Bericht von dem, was man heutzutage noch die Hummel'sche Periode nennt, setzte. Kritisirende Schwachköpfe gefielen sich stets darin vorzugeben, daß die Liszt'schen Claviercompositionen für jeden Spieler, den Autor selbst ausgenommen, unausführbar wären. Wenn zugegeben werden kann, daß der Geist eines Werkes von seinem Urheber immer am besten und gewöhnlich besser als von einem andern Ausführenden wiedergegeben werde, so läßt sich dies auf die Materie nicht anwenden. Ein großer Theil Liszt'scher Clavierstücke ist sorgfältig und methodisch consequent befingersatzt. Der Fingersatz ist ein Materiell-Technisches, was von jedem Individuum, welches mit gesunden und geraden Gliedern ausgestattet ist, durch Fleiß und Uebung erlangt werden kann. Daß alle Liszt'schen Werke ohne Ausnahme in größter Vollkommenheit wiederzugeben sind, hat sich am besten bewahrheitet, seitdem Liszt sich die Mühe ge-

nommen, die Studien strebsamer Kunstjünger persönlich zu leiten: Hans v. Bülow, welcher bereits die bedeutendsten Plätze Deutschlands besucht hat, und der eben von Weimar abgehende Carl Klindworth liefern die schlagendsten Beweise dafür.

Was indessen von der Zuhörerschaft wie der Kritik, welche sich mit den allenthalben noch im frischesten und nachhaltigsten Andenken stehenden persönlichen Vorträgen Liszt's beschäftigten, zunächst aufgefaßt wurde, war lediglich ein Aeußeres und Besonderes, nämlich die Außenseite der technischen Execution, welche wegen ihrer über alles Dagewesene hinausragenden Vollendung zuerst frappirte. Ein zwar auch noch Aeußeres aber Allgemeines, den Styl der Execution mag man sich instructiv zur beiläufigen Wahrnehmung gebracht haben, allein man findet in der zeitgenössischen Presse nirgends ein bewußtes Eingehen darauf. — Daß ein Künstler, welcher technisch das Clavierrepertoir aller Zeiten und Style beherrschte und die Summe aller in denselben vereinzelt vorhandenen bedeutenden Elemente zu beliebiger Verfügung hatte, welcher, nebenbei mehrseitig gebildet, mit der Literatur der lebenden Culturvölker vertraut, im Verkehr mit einer großen Anzahl ihrer bedeutendsten literarischen und künstlerischen Größen, sich im Laufe eines Decenniums mit allen innern und äußeren musikalischen Zuständen Europas von Gibraltar bis Petersburg, von Constantinopel bis London durch persönliche Anschauung aufs Laufende gesetzt, — dazu gelangen müßte, generelle und objective Maßstäbe für die musikalische Wirkung zu finden, und denselben gemäß eine eigenthümliche virtuose Form zu constituiren, ist eine weitere Thatsache, die man recht gut begreifen kann, die aber annoch nicht begriffen ist.

Indessen ist die Persönlichkeit Liszt's als Künstler seit sechs Jahren der Welt ferne gerückt; man hat ihn seither in nicht specifisch musikalischen Kreisen nur als eifrigen und ersten Protegonisten für diejenige Richtung nach dem modernen Kunstideale kennen gelernt, welche er gleich einsichtsvoll, kräftig, offen und hingebend am Dirigentenpult und vom Schreibtische aus vertrat. Abgesehen von der localen Wirksamkeit Liszt's als Dirigent glaubt Referent angesichts der letzten Befehdungen, welche demselben in Folge seiner Thätigkeit beim Carlsruher Musikfeste erstanden sind, doch die Behauptung aufstellen zu können, daß die sämmtlichen deutschen Kapellmeister — seine Collegen in Partibus — eine umfassendere und geistig wie technisch bedeutendere Thätigkeit nicht entfaltet haben. Ref. kennt Liszt's Direction seit 4 Jahren, und hat in dieser kurzen Frist, während welcher sich derselbe überdem im Ganzen mehr als 15 Monate jeder officiellen Activität enthielt, und in gänzlicher Zurückgezogenheit lebte, doch eine große Anzahl zum Theil sehr schwieriger Werke mit mäßigen Gesangs- und Orchesterkräften von ihm einstudiren und in Aufführungen leiten sehen, wie z. B. die 9te Symphonie v. Beethoven, Benvenuto Cellini, Faust, Romeo, Harold, Francs-Juges von Berlioz, Faust, Manfred, 4ten Symphonie, Hornconcert von Schumann, Messias von Händel, 3te Symphonie, Frühlingsphantasie von Gade, Elias, Walpurgisnacht, Antigone, Athalia von Mendelssohn, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Liebesmahl von Wagner, Mose von Marx u. s. w. — Diejenigen deutschen Kapellmeister, welche Aehnliches von ihrer Thätigkeit in den letzten Jahren zu berichten haben, mögen sich melden. — Diesen Zweig von Liszt's Wirksamkeit zu premiren, ist jedoch weniger Zweck gewärtiger Zeilen. Sie nahm nur den kleineren Theil seiner Zeit in Anspruch, während der rastlos strebende Geist des Künstlers den größeren in anderer folgereicherer Richtung verwendete. Der Augenblick ist da, wo die Resultate mehrjähriger Studien und Anstrengungen der Oeffentlichkeit näher gerückt werden. Das erste nachhaltigst bedeutungsvolle dieser Resultate ist die Herstellung eines mustergültigen Claviersatzes, welcher gegründet ist aus dem Aggregat aller Momente, die gezogen werden konnten aus dem Vergleiche zwischen dem genuinen Vermögen des Instrumentes und seiner Assimilation der Effectuirung fremder Instrumentalcomplexe einerseits, und der Steigerung aller historischen Wirkungen nach Maßgabe eines auf Verbesserung des Instrumentes und der Applicaturen basirten Fortschrittes anderseits. Liszt wollte die monumentale Reformation des Claviersatzes, welche mit Ausnahme von kaum sechs Compositeuren der Gegenwart der übrigen gedankenlosen Masse noch ein böhmisches Dorf zu sein scheint, nicht vollenden, ohne an sich selbst zuerst das schlagendste Beispiel der Kritik zu statuiren, welches die Claviercomponisten en bloc an sich und ihrer Vergangenheit in positiver Weise nachahmen sollten. Die totale Ueberarbeitung der achtzehn großen Etuden und sämmtlicher ungarischen Rhapsodien zeugen hiervon. Allein der Styl, welcher als technische Seite der virtuosen Form sich ausprägt, konnte in der Kunstgeschichte nur dann auf allgemeine und nothwendige Berechtigung Anspruch machen, wenn seine Verhältnisse zur absoluten Idee sowie zur Historie nachgewiesen waren. In letzterer Hinsicht war durch die Effectuirung und Uebertragung einer großen Menge der verschiedenartigsten Werke anderer Autoren von längerer Zeit her die Kritik der früheren Clavierschreibart gemacht. Was aber das Verhältniß des neuen Clavierstyles zur Idee des Kunstwerkes selbst anlangt,

so mußte Liszt die Zeit abwarten, wo er in Ruhe die Abklärung seines individualen Gehaltes vornehmen konnte. Wie er diese Zeit benutzt, wie er die außerordentliche Elasticität und Darstellungsfähigkeit seines Styles gerechtfertigt, beweisen Werke, wie sein Concertsolo, Scherzo (die wilde Jagd), Sonate, Fantasie, „après la lecture de Dante", und seine Clavierconcerte, Schöpfungen, welche zum Theil veröffentlicht, zum Theil unter Presse sind. —

Zu keiner Zeit war die Styllosigkeit in der Kunst mehr eingerissen, als heutzutage. Wer irgend eine Idee einer musikalischen Idee hat, der untersucht wenig, welche Form sie erheische, oder für welche Ausführungsmittel sie passe. Sie wird in Hinsicht der sinnlichen Wirkung, auf welche es in der Musik ganz naturgemäß doch ankömmt, so sorglos wie möglich notirt, und soll talis qualis als Kunstwerk gelten. Leider ist dies nicht nur von Dilettanten, sondern auch von manchen Fachleuten, die schon einen bedeutenden Ruf haben, zu sagen. Vernachlässigung des sinnlichen Wohlklanges und Formlosigkeit im Großen sind an der Tagesordnung. Es war zwar natürlich, daß auf den Objectivismus, welcher mälig in den sterilen Sand fixer und starrer Formen verrann, ein Subjectivismus folgte, welcher zu Gunsten der absoluten Idee gegen jenen Formalismus reagirte; allein es liegt nahe, die Erfüllung des modernen Ideales in der richtigen Mitte zu suchen. Wir haben der Exempel in den letzten Decennien mehre gehabt, daß sehr begabte Künstler lange producirten und zwar aus der Mitte eines bedeutenden Ideenkreises heraus, bevor sie im Stande waren, ihren idealen Gehalt in adäquate künstlerische Form zu bringen. Muß auch zugegeben werden, daß diese Einseitigkeit der entgegengesetzten bei weitem vorzuziehen ist, so ist und bleibt es doch eine Einseitigkeit, welche nie und nimmer als Norm wahrhaft künstlerische Gestaltung hingestellt werden darf. Liszt hat es vorgezogen, sich der Form im weitesten Sinne und Umfange Herr zu machen, ehe er daran dachte, seinen künstlerischen Inhalt an die Welt zu vermitteln. Es ist dies ein Beweis für seine hohe Achtung vor dem Ideale und der Aufgabe der Gegenwart. Wie lange hat er sich Mangel an Productionsvermögen, Sterilität an eigener Erfindung vorwerfen lassen, ohne sich dadurch zu einem voreiligen Schritt in ein Kunstgebiet bewogen zu sehen, welches er nur mit der größten Pietät gegen das viele von großen Vorfahren geleistete Vortreffliche betreten zu dürfen glaubte? Erfüllt von dem lebensvollen Complexe eigener Gefühle und Gedanken voll Tiefe und Erhabenheit, sich stets in den umfangreichsten Kreisen des geistigen Lebens der Gegenwart bewegend, und reich an Reflexen einer anregungsvollen Vergangenheit konnte er die Invectiven einiger jungen Literaten und Musiker ohne Namen, Talent, Erfahrung und guten Willen ungerührt an sich abprallen lassen. — Weiterhin jedoch mußte es sich für Liszt nicht nur darum handeln Formalist in abstracto zu werden. Vielmehr mußte er darauf bedacht sein, seinen abgeklärten individualen Gehalt mit der bisherigen Ausbildung verschiedener formaler Organismen zu vergleichen und aus dieser Vergleichung eine Ausdrucksweise abzuleiten, welche im Stande war, sein innerstes Wesen ins Leben zu vermitteln. Wer einigermaßen mit Liszt's bisherigen Publicationen vertraut ist, wird den vordringenden Hang derselben zur Lyrik nicht verkennen können. Daß er nach Erfüllung seiner Mission hinsichtlich der Umbildung des Clavierspieles und Satzes seine künstlerische Befriedigung in der symphonischen Lyrik zunächst suchen und finden würde, war vorauszusehen. Indem ich dieses Blatt beschreibe, kann jene Voraussicht als erfüllt bezeichnet werden und es liegt eine größere Reihe von Orchesterwerken vollendet in dem Portefeuille des Künstlers, welche im Verlaufe der nächsten Monate insgesammt zur Aufführung gelangen sollen. Einen glänzenden Anfang damit machte Liszt durch die Vorführung eines großen symphonischen Prologes zum „Orpheus" welcher am 16ten Februar vor Aufführung der gleichnamigen Oper von Gluck executirt wurde. Bald darauf (im Concert für den Pensionsfond, 23ster Febr.) hörten wir von ihm eine symphonische Dichtung, „Les Préludes" betitelt, und eine Vocalcomposition „An die Künstler". Ein Entwurf dieser letztern war schon in Carlsruhe zur Aufführung gelangt und mehrseitig ungünstig beurtheilt worden. Nunmehr ist dieselbe, aufs sorgfältigste ausgearbeitet, publicirt, und der allgemeinen Kenntnißnahme zugänglich, was nicht verfehlen wird, kritische Expectorationen, wie die einiger süddeutscher Blätter im verwichenen Herbste, auf das richtige Maß zurückzuführen. — Man kennt die zahlreichen Vorurtheile, welche Unverstand, Neid und Gehässigkeit gegen Liszt in Schwang gebracht haben. Dieselben grassiren hier in Weimar nicht minder als anderswo, wenn auch zugestanden werden muß, daß sie in erfreulicher Abnahme begriffen sind. Ich darf hinzufügen, daß das Weimar'sche Publikum durch sehr viel Bedeutendes, was ihm zu Gehör gebracht worden ist und noch fortwährend in größerem Maße geboten wird als den Bewohnern Berlins und Dresdens z. B. — etwas anspruchsvoller geworden als irgend einem Debutanten lieb sein kann. Eine gute Aufnahme seines Wer-

kes dahier kann daher jedem Compositeur nur angenehm sein; eine enthusiastische ist selten. Letzterer Art war indeß gleichwohl die, deren sich die genannten Liszt'schen Werke zu erfreuen hatten. Man würde Unrecht thun, den Werth dieser letztern blos nach ihrem Erfolge zu bemessen. Allein im vorliegenden Falle kömmt etwas darauf an. Wenn eine gewöhnliche Natur Gewöhnliches in gewöhnlicher Form sagt, so wird jede gemischte Zuhörerschaft mit solchem Kunsterzeugnisse alsbald zurecht kommen, es auf alle Fälle sogleich zu begreifen und zu würdigen im Stande sein. Dies findet auf die Werke, welche Liszt vorführte, keine Anwendung. Durchaus individuell, eigen, originell in Form und Idee, konnten sie nur durch die größte Klarheit des Inhaltes und die Fülle schöner sinnlicher Erscheinung sich sogleich den Weg in die Sympathie der Zuhörer bahnen. Daß der Künstler den richtigen Weg zur Darlegung seines innersten Wesens nach den Anforderungen des modernen Ideales gefunden, liegt am Tage. Die Aufführung von 4—5 weiteren Werken welche bevorsteht, wird diese Ansicht in vollem Maße bekräftigen, und es ist für die Geschichte von um so höherer Wichtigkeit vom ersten Auftreten Liszt's, des Symphonisten, Act zu nehmen, als die Tragweite desselben außer aller Berechnung steht. In der That scheint Liszt keine „neuen Bahnen" wandeln zu wollen. Es geht ein einziger gerader Weg von einem Punkte zum andern. Alle anderen sind krumme. Dieser einzige gerade Weg ist der nächste und der beste. Jeder der von seinem Standpunkte aus sich dem Kunstideale nähert, kann nur diesen einzigen Weg zu finden und zu wandeln wünschen. Er ist der älteste und der — neueste. Liszt hat ihn für sich gefunden. Wohl ihm darum! Möge er ihn auf dem Gebiete der Kunst, das er jetzt betritt, rüstig und lange wandern! —

Einige Bemerkungen

in Bezug auf das Singen in der Volksschule, und schließlich ein Wort zur Verständigung.

Von Gustav Flügel.

Zur Ausübung der Musik überhaupt, wie des Singens in's Besondere, gehört vor Allem, daß Gehörsinn vorhanden und derselbe auch mindestens so weit bildsam ist, daß das Ohr des Sängers nicht nur reine Töne von unreinen, sondern auch, in Bezug auf den Text, schwere Sylben von leichten unterscheiden lernt und für das quantitative Verhältniß der Töne zu den Sylben möglichst empfänglich wird. Das scheint sich ganz von selbst zu verstehen, und doch — wie oft vermißt man diese ersten musikalischen Haupterfordernisse selbst bei Solchen, die schon weit über die ersten Anfänge hinaus zu sein meinen, ja selbst bei jungen Männern, die sich dem Lehrerstande widmen wollen.

In vielen Fällen mag die Schuld an einem zu mangelhaft genossenen Elementar-Unterrichte, der gar nicht gründlich genug ertheilt werden kann, liegen; bisweilen auch an gänzlicher Unfähigkeit. In diesem Fälle sollte man bei der Aufnahme solcher junger Leute in ein Seminar doch mehr berücksichtigen, daß vom Elementarlehrer auch der Unterricht im Singen gefordert werden muß. Hier ist aber ein großer Uebelstand, daß angehende Lehrer, die in allen übrigen Unterrichts-Gegenständen recht tüchtig zu werden versprechen, nicht selten keine musikalische Befähigung haben und doch Sing-Unterricht ertheilen müssen. Was ist für die Schule die Folge davon? Durch unreines Vorgeigen (denn das Vorsingen verbietet sich oft von selbst durch den Mangel an Stimme) werden die Kinder von Haus aus an unreine Töne gewöhnt; die Unsicherheit des Lehrers giebt sich auch in einem mangelhaften Tactgefühle kund, woraus ein stetes Hin- und Herschwanken, also das Gegentheil von Frische und Festigkeit, entsteht; in Summa: zu einer eigentlichen Lust und Freude am Gesange kann es weder beim Lehrer noch bei den Schülern einer solchen Classe nimmermehr kommen. Und doch ist Selbsterkenntniß auf hier schwer.

Jeder, wer in irgend einem Fache über die Mittelmäßigkeit hinausgekommen ist, weiß, wie viel dazu gehört, sich in Gegenständen des Wissens oder der Kunst ein eigenes Urtheil zu bilden. Bedenkt man das Vielerlei, was von einem Elementarlehrer verlangt wird, so kann es nicht befremden, wenn Viele in der Regel (doch keine Regel ohne Ausnahme) in musikalischen Dingen, und speciell in Beurtheilung eines Gesangstückes, nie zu einem selbstständigen Urtheile gelangen, was auch gar nicht nöthig ist. Denn: es sind Wegweiser und Leitfaden vorhanden, wenn sich ein junger Lehrer nur weisen und leiten lassen will. So kann z. B. Hentschel's Abhandlung „der Unterricht im Singen" in Diesterwegs Wegweiser (Essen, bei Bädeker 1850), eine Arbeit, die eben so sehr von der Gründlichkeit, als von der Erfahrung und Kenntniß des Verfassers zeugt, zur Nachachtung nicht dringend genug empfohlen werden. Leider sind aber Viele unserer jungen Lehrer aus Mangel an Erfahrung und aus Unkenntniß mit der Bedeutung ihrer zu lösenden schwierigen Auf-

gabe, nur zu leicht geneigt, ins Weite zu schweifen und Lieder und Gesänge nach ihrem Belieben auszuwählen. Was aber bei solcher Auswahl nach eigenem Gutdünken herauskommt, habe ich kürzlich erfahren, wo mir ein junger Lehrer, ganz unbefangen und in der Meinung mir eine Freude zu bereiten, folgendes „Hosianna", was er mit den Kindern der Unterclasse eingeübt hatte, vorsingen ließ.



(Lehrbüchlein für Schule und Haus von G. L. W. Köhnlein. Erlangen, Heyder und Zimmer 1851, S. 30, Hosianna. —

Wer den Kindern einen so widernatürlichen, unmelodischen Singsang in bester Meinung zu bieten vermag, dessen Ohr ist gewiß nicht empfänglich für das quantitative Verhältniß der Töne zu den Sylben, denn so arge Verstöße gegen Hebung und Senkung müssen schon beim ersten Durchlesen in's Auge stechen. Derartige Mißgriffe, die ein musikalischer Mensch gar nicht für möglich hält, werden durch Ordnung und Planmäßigkeit, die bei jedem Unterricht, namentlich aber im Classen=Unterrichte walten müssen, vermieden werden. Wenn drei Lehrer an einer Elementarschule in der Unter=, Mittel= und Oberclasse arbeiten, von denen jeder in seiner Classe, nach eigener Auswahl, wie es wohl nicht selten der Fall sein mag, singen läßt, so kann hieraus nimmermehr die nöthige Stufenfolge, Einheit und Uebereinstimmung hervorgehen.

Um diese zunächst an unserer Seminar=Uebungsschule zu erreichen, habe ich, im höhern Auftrage, für jede der drei Classen der Elementarschule ein Minimum an Chorälen und Liedern, unter dem Titel: Einjähriger Gesang=Cursus für Elementarschulen", ausgewählt. Dieses Büchlein ist neulich in Nr. 18 dieser Blätter von Hrn. Louis Kindscher angezeigt worden. Hr. K. sagt am Ende seiner Beurtheilung wörtlich: „Trotz alledem hat aber Ref. den Wunsch nicht unterdrücken können, daß der Autor für das viele Alte und Wohlbekannte, das man nun einmal in allen neuen Liederausgaben zum Ueberdruß vorfindet, mehr Eignes und Neues gegeben hätte, wozu er auch schon den Beruf hat. Dadurch würde dann die Literatur für Kindergesang wieder einen frischen, wirklichen Zuwachs erhalten, anstatt sich wie bisher in ihrem gewohnten Kreise herumzubewegen."

In dieser „engsten Auswahl" konnte und durfte es gar nicht in meinem Plane liegen „Neues" zu bringen, vielmehr habe ich Eignes (bis auf ein einziges, als Anhang erscheinendes Lied) principiell vermieden und vermeiden müssen, und hier nur wahrhaft Volksthümliches, Bewährtes aufgenommen, weil keinem Kinde unsere guten, alten, deutschen Volkslieder unbekannt bleiben dürfen, vielmehr diese die Grundlage alles Singens bilden müssen, worauf dann später weiter gebaut werden kann. Hier galt es also nur Lehrern und Schülern der Volksschule eine stufenweise Aufeinanderfolge, einen Leitfaden, eine Auswahl des allernöthigsten und unentbehrlichsten Singstoffes (aus Chorälen und Liedern bestehend) zu bieten.

Es muß mit besonderer Betonung gesagt werden, daß die unumgänglich nöthigen Gehör= und Grund=Uebungen beim Singen in der Volksschule leider noch gar zu sehr verabsäumt werden, oft: weil sie vielen Lehrern „zu unbequem" sind, oder: weil sie sich keine zu bilden wissen. Um diesem Mangel in etwas abzuhelfen, versuchte ich aus jedem Liede der Unter= und Mittelklasse (und zwar oft mit denselben Noten wie sie im Liede selbst vorkommen) einen Sing=Uebungsstoff zu ziehen, der strebsame Lehrer zu den nöthigen Vorübungen anzuregen vielleicht geeignet wäre, und zugleich durch Beispiele zu zeigen, wie man sich einen musikalisch=singbaren Uebungsstoff aus dem zu übenden Liede leicht selbst bilden kann. An Lieder=Sammlungen, wo es gleich in der Vorrede heißt: „Bei weitem die meisten Melodien sind Compositionen des Herausgebers", fehlt es nicht. Es giebt auch ein „deutsches" Liederbuch für Schulen, mit Compositionen von italienischen und französischen Opern=Componisten von Rossini bis auf Meyerbeer, Kücken mit eingeschlossen. Vor dergleichen Unfug ist doch nur zu warnen.

So viel zur Verständigung.

Mein Beitrag zu der Literatur des Kindergesanges in der Volksschule ist jetzt erschienen in einem eignen Werkchen (Op. 35) unter folgendem Titel: „Preußische Königs- und Helden-, Kriegs- und Siegeslieder zum Gebrauch in Schulen, höheren Lehr-Anstalten und in der Armee".

Kleine Zeitung.

Leipzig. Achtzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 2ten März. — Ouverture zu Lord Byrons „Manfred" von R. Schumann; Arie aus der Oper „Die Entführung aus dem Serail", gesungen von Hrn. Schneider; Concert für das Violoncell (A-Moll, Manuscript), componirt und vorgetragen von Hrn. Friedrich Grützmacher (Mitglied des Orchesters); Adelaide von Beethoven, gesungen von Hrn. Schneider; Rêverie, Phantasie für die Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von Frau Rudolph. Zweiter Theil: die heroische Symphonie von Beethoven. — Hr. Schneider, eines der schätzenswerthesten Mitglieder unserer Oper, bewährte sich in den beiden genannten Gesangsstücken als ein tüchtig gebildeter Sänger und fand die gebührende Anerkennung. Beide Piecen eigneten sich vorzugsweise für das Naturell des Sängers, besonders gelungen war sein Vortrag der „Adelaide". — Wir haben schon mehrfach Gelegenheit gehabt, der Leistungen der Frau Rudolph als Harfenistin anerkennend zu gedenken; auch diesmal zeigte sie sich als Virtuosin ihres Instrumentes. Die vorgetragene Composition Parish-Alvars' gehört zu den besseren Erzeugnissen desselben und hat den Vortheil einer größeren Kürze vor vielen seiner anderen Werke voraus. — Hr. Grützmacher spielte die schwierige, mit Geschick gefaßte eigene Composition mit viel Geschmack und einer sehr tüchtigen Technik. Wenn er hin und wieder die beabsichtigte Wirkung nicht ganz erreichte, so lag dies lediglich an dem wenig tonergiebigen Instrumente des Künstlers. — Gegen die Ausführung der beiden Orchesterwerke läßt sich bis auf einige kleine Versehen und Unzulänglichkeiten des ersten Hornes in der Symphonie nichts sagen.

Am 6ten März fand die 1ste diesjährige Hauptprüfung der Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums im Saale des Gewandhauses Statt. Eröffnet wurde dieselbe mit einer Symphonie des Hrn. August Langert aus Coburg unter Leitung des Componisten, von der der 1ste, 3te und 4te Satz zur Aufführung kam. Der Eindruck derselben war ein sehr günstiger, und das Werk muß jedenfalls als einer der namhaftesten Compositionsversuche bezeichnet werden, die in letzter Zeit in diesen Prüfungen gehört wurden. War auch, wie natürlich, der Einfluß der Muster, nach denen der Componist gearbeitet, in jedem Satze erkennbar, so zeigten sich doch auch anderseits unverkennbare Spuren von mehr als gewöhnlichem Talent. Poetischer Sinn, ein gewisser geistiger Schwung, eine gewisse Frische und Lebendigkeit traten deutlich hervor. Ueberhaupt gab diese Prüfung abermals ein sehr erfreuliches Zeugniß von der Wirksamkeit der Anstalt. Die Leistungen erschienen sämmtlich gelungen, mehrere sogar hervorstechend. Sehr anerkennenswerth insbesondere waren, mit Rücksicht auf ihr jugendliches Alter, die Leistungen der beiden Brüder Leopold und Gerhard Brassin aus Leipzig — Concert für das Pianoforte (E-Dur, 1ster Satz) von Moscheles und Variationen für die Violine von F. David, — deren vor kurzem schon bei Gelegenheit eines eigenen Concertes in dies. Bl. gedacht wurde. Das Hervorstechendste jedoch leistete der ebenfalls noch sehr jugendliche Fritz Gernsheim aus Worms, — Serenade (Andante und Allegro giojoso) für das Pfte. von Mendelssohn. — War in den Vorträgen der beiden Brassin neben ungewöhnlicher Fertigkeit Talent unverkennbar, so trat doch anderseits der Charakter des Einstudirten noch deutlich hervor. Eine höher stehende, freiere künstlerische Leistung war die Gernsheim's, die als sehr hervorstechend zu bezeichnen ist. Eine sehr fertige, gereifte Leistung war ferner die des Hrn. Hermann Brinkmann aus Hagen — Phantasie für das Violoncell von Kummer — eines Schülers des Hrn. Grützmacher. Hr. Siegfried Jacobi aus Hamburg spielte den 1sten Satz des David'schen Violinconcertes Nr. 4 fertig und correct. Einen guten Anschlag zeigte Hr. Arthur Hänsel aus Chemnitz, (Symphonie-Concert über holländische National-Gesänge für das Pfte. v. H. Litolff, 2ter und 3ter Satz) nur daß größere Kraft, namentlich in der linken Hand, zu wünschen übrig blieb. Eben so sehr befriedigten die Gesangsvorträge der beiden Damen, Frl. Louise Koch aus Bernburg — Arie aus der Schöpfung — und Frl. Auguste Brencken aus Soest — Arie aus Norma. — Die Erstere zeigte bei nicht hervorstechenden Stimmmitteln verständige Auffassung mit ziemlich deutlicher Textaussprache, Letztere eine gute Geläufigkeit. Sämmtliche Leistungen aber trugen den Charakter des Fertigen, Gerundeten.

Im Theater gastirt gegenwärtig Frl. Agnes Büry. Die sehr schätzenswerthe Sängerin ist bis jetzt zweimal, als Amina in der „Nachtwandlerin" und als Lucia in der Donizetti'schen Oper aufgetreten. Von ihrem vorjährigen Engagement als Sängerin bei unserem großen Concert her noch im besten Andenken stehend, fand Frl. Büry eine sehr freundliche Aufnahme beim Publikum und in der That verdiente sie dieselbe auch reichlich. Seit wir sie nicht gehört, hat sie unleugbare und bedeutende Fortschritte gemacht. Ihre Coloratur ist äußerst correct und brillant, ihre Tonbildung vortrefflich, zu dem hat ihre äußerst wohlklingende Sopranstimme nicht wenig an Kraft und Umfang nach der Höhe hin gewonnen. Wünschen wollen wir ihr jedoch, daß ihr das fremden Sängern nicht günstige hiesige Klima und — die schon

öfter berührten Verhältnisse unserer Oper nicht hindernd in den Weg treten mögen. Frau Gundy hat von beiden Einflüssen, besonders aber von letzterem, seit ihrer hiesigen Anwesenheit leiden müssen. Sie hat bis jetzt noch nicht wieder auftreten können, denn keine der Opern, in denen sie ihre Hauptpartien hat, konnte gegeben werden.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Lablache und die Alboni sind für die nächste Saison der italienischen Oper zu London engagirt.

Als Kapellmeister für das Hofoperntheater zu Wien ist C. Eckert, der frühere Reisebegleiter der Sontag nach Amerika, engagirt.

In Berlin hat bis jetzt Frau Lind-Goldschmidt zwei Mal gesungen, zwei Mal spielte Wilhelmine Clauß; einige Mal das Brüderpaar Wieniawski und jetzt schwingt Vieuxtemps seinen Meisterbogen.

Der Sänger Stockhausen gab in Wien ein sehr besuchtes Concert und wurde seinem Talente wirklich seltener Beifall zu Theil: Theilhaberin des Beifalls war Frl. Cruvelli, Schwester der berühmten Sängerin, die in diesem Concert in Wien zum ersten Male öffentlich auftrat.

Frl. Bochkoltz-Falconi erregt in München viel Sensation.

Musikfeste, Aufführungen. Am Todestage Luther's fand in Eisleben ein Kirchenconcert unter Leitung des Hrn. Klauer statt, dessen Programm folgendes war: Kirchliche Festouvertüre über den Choral „Ein' feste Burg" für Chor, Orgel und Orchester von O. Nicolai; Orgelfuge von J. S. Bach; „Hinan zu des Glaubens Höhen", Motette für Männerchor und Orchester von F. W. Sörgel; Arie aus Paulus „Jerusalem, die du tödtest" von Mendelssohn-Bartholdy; Orgelsonate von demselben; Hymnus für Männerchor und Orchester von Anacker; Geistliches Lied mit Orgelbegleitung von F. G. Klauer; Schlußchor „Halleluja" aus dem Messias von Händel für gemischten Chor und Orchester.

Neue und neueinstudirte Opern. Halevy's „Blitz" ist in Brünn zum ersten Male gegeben worden.

Meyerbeer's „Stern des Nordens" soll unter Leitung des Componisten am K. K. Hofoperntheater in Wien in Scene gehen. Die deutschen Journale notizpauken und lobtrompeten das zweifelhafte Licht dieses Nordsterns auf alle erdenkliche Art.

Verdi's „Attila" ist in Stuttgart, desselben Componisten in Venedig durchgefallener „Troubadour" in Madrid zum ersten Male gegeben worden. München bereitet seinen „Rigoletto" vor.

Auszeichnungen, Beförderungen. Lindpaintner ist zum Mitglied der Prager Tonkünstler-Gesellschaft ernannt.

Vermischtes.

Johanna Wagner hat ihren Proceß mit Lumley, dadurch aber noch mehr die Sympathien des Londoner Publikums gewonnen.

Der Herzog von Coburg-Gotha hat Liszt eingeladen, Ende dieses Monats die Generalprobe und die erste Aufführung seiner neuen Oper in Gotha zu dirigiren und Letzterer die Einladung angenommen.

Die 640ste Vorstellung des „Don Juan" wird in Wien vorbereitet.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Gesang.

G. Flügel, Op. 35. Preußische Königs-, Helden-, Kriegs- und Siegeslieder zum Gebrauche in Schulen, höheren Lehranstalten und in der Armee. Für Kinder- und Männerstimmen. Neuwied, Heuser. 4 Sgr.

Das Werkchen entspricht dem auf dem Titel angegebenen Zwecke nach allen Seiten hin und verdient deshalb die angelegentlichste Empfehlung, namentlich für preußische Schulen. Die hier gegebenen Lieder (Texte von den bedeutendsten Dichtern aus der Zeit des Befreiungskriegs und der Gegenwart) sind bei aller Einfachheit doch sehr ansprechend und werden Jung und Alt interessiren. Für Kinder sind vorzugsweise Nr. 1—10 entsprechend, die übrigen sieben Lieder sind

etwas schwieriger und daher mehr für Männerchöre oder höhere Schulanstalten geeignet. In einem kurzen Vorworte macht der Componist die Gesanglehrer an höheren Bürgerschulen und Gymnasien darauf aufmerksam, daß die Lieder da, wo bei manchen Schülern die Mutation der Stimme bereits eingetreten, in entsprechender Weise zu transponiren seien. Das dem Prinzen von Preußen gewidmete Werkchen wird bei dem billigen Preise auch eine sehr willkommene Gabe für die Soldaten der preußischen Armee sein.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

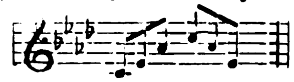
Lieder und Gesänge.

Eduard Hille, Op. 16. Drei Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianoforte. Hannover, Nagel. 10 Ngr.

Von diesen drei Liedern ist das erste „Am Morgen" hervorzuheben, es trifft die Stimmung. Eine selbstständige Melodie hat es allerdings nicht; denn sie mußte dem Choral, „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" welchen der Baß singt, zum Opfer fallen und ihm zu Liebe sich in gewisse Gänge fügen, die sie ohne jene Rücksicht nicht genommen hätte. Demungeachtet macht das Ganze einen guten Eindruck, weil es von einem guten Geiste beseelt ist. Der Text hat auch keine Verrenkung und Wiederholung erlitten, was in den übrigen zwei stattfindet, die in musikalischer Hinsicht unbedeutend sind. — E. K.

W. W. Steinhart, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Stuttgart, Ebner. 20 Ngr.

Ob „die Königin Sophie der Niederlande", wie die Widmung auf dem Titelblatte lautet, sich über diese Lieder gerade übermäßig freuen wird, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, wohl aber, daß der Componist derselben, Mitglied der K. Würt. Hofkapelle, keinen Beruf zur Liedcomposition hat. Hätte er sich das Modell dazu von seinen Kapellmeister Hr. P. v. Lindpaintner geholt, so würde er wenigstens die schmeichelhafte Aussicht haben, im Munde der Harfenmädchen fortzuleben. Leider jedoch scheint ihm diese Hoffnung versagt zu sein. Denn ein solch triviellеs Gemache, wie es in diesen Liedern sich findet, wo doch einzelne Texte wenigstens genug Anlaß zu poetischer Ausbeute gaben, dürfte selbst für diese keinen Reiz haben. In Bezug auf die Texte hat sich der Componist sehr hoch verstiegen. „Ein Fichtenbaum steht einsam" von Heine, und dazu



— gar nicht übel. Zu dem Heine'schen: „ich wollt' meine Schmerzen ergössen sich ꝛc." hat er für nöthig gefunden, den Dichter, der sich wahrscheinlich nur halb ausgesprochen hat, noch eine zweite Gegenstrophe von einem gewissen Dr. Büchele hinzuzufügen, à la Falk zu dem Göthe'schen: „In allen Wipfeln ist Ruh." Desgleichen findet sich eine solche Ergänzung und Verbesserung des Dichters in Nr. 2. Gegen solche Octroyirungen aus dem musikalischen Süden unsers Vaterlandes wollen wir einstweilen einen bescheidenen Protest einlegen. E. K.

J. Dessauer, Op. 54. Frühlingslied. Gedicht von Wolfgang Müller, für eine Sopranstimme mit Begleitung der Violine und des Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Ein Gesang, der zwar ein großes Geschick in der Behandlung der Singstimme, auch das längst anerkannte Talent Dessauers zu Liedcomposition bezeugt, seiner Fassung nach aber auf einem längst überwundenen und abgethanen Standpunkt steht. Mit der Declamation, den Textwiederholungen ꝛc. ist es nicht sehr genau genommen und wenn auch die obligate Violine sehr effectvoll und brillant gesetzt ist, so sieht man nicht recht ein, wozu diese glänzende Begleitung zu dem einfachen Liede nöthig ist, wenn dieses nicht das elegante Kleid angezogen hat, um in den Salons als courfähige Person auftreten zu können.

Ed. Prosch, Lied „die Liebe saß als Nachtigall", Gedicht von E. Geibel. In Musik gesetzt für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Wismar und Ludwigslust, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung.

Der Componist, wahrscheinlich ein Dilettant, der vielleicht so viel Clavier spielt, um einen Gungl'schen Walzer oder ein Potpourri aus einer Flotow'schen Oper zu bewältigen, am Ende gar auch Gumbert's „Thräne" oder „Du, Du liegst mir am Herzen" singen kann, hat sich ein Privatvergnügen machen wollen und hat deshalb das Geibel'sche Gedicht componirt. Dagegen läßt sich nun nichts einwenden, so lange ein solches Privatvergnügen innerhalb der vier Wände bleibt; werden solche Späßchen aber durch die Presse vervielfältigt, so muß man diese polizeiwidrige Störung der öffentlichen Sicherheit und Ruhe auf musikalischem Gebiete entschieden zurückweisen.

Duetts, Terzetts ꝛc.

J. Dessauer, Op. 57. Drei Lieder für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. Nr. 1. 10 Ngr. Nr. 2 u. 3. à 15 Ngr.

Bei dem Mangel an guten zweistimmigen Gesängen sind diese Lieder zu empfehlen, da bei ihnen die Singstimmen naturgemäß behandelt sind, der Inhalt nicht gerade unbedeutend und die allerdings nur begleitende Pianofortestimme nicht interesselos ist. Die drei Hefte enthalten folgende Lieder: „Vögelein" von O. v. Haugwitz, „An den Mond" von Göthe und „Frühlingseinzug" von W. Müller.

Intelligenzblatt.

Neuigkeiten
im Verlage von
Schuberth & Co. *in Hamburg u. New-York.*

Brunner, C. T., Souvenir de l'opéra p. Piano. Cah. 9. Donizetti, Lucretia Borgia. Cah. 10. Donizetti, Elisire d'amore. à 10 Sgr.

Burgmüller, Ferd., Les deux jeunes Pianistes. Rondinos à 4 ms. Cah. 2. Mozart, Champagner-Lied. Cah. 3. Cachucha, Danse espagnole. Cah. 4. Lumbye, Champagner-Galopp. à 10 Sgr.

Ficker, F., Systematische Pianoforte-Schule. 1ster Theil. 1 Thlr.

Hirsch, R., Album für Gesang mit Pianoforte-Begleitung. Neue Ausgabe. Cah. 12. Löwe, Carl, Traumlicht, 5 Sgr. Cah. 13. Lortzing, Alb., Ständchen, 7½ Sgr. Cah. 14. Marschner, H., Nachtigall, 10 Sgr.

Kressner, Otto, Convent-Garten-Polka für das Piano. 7½ Sgr.

Krug, D., Mode-Bibliothek f. d. Piano. Cah. 26. Barbier de Séville. Cah. 27. Fille du Régiment. à 15 Sgr.

Kummer, G., Op. 86. Divertissement sur un thème suisse pour Flûte et Piano. 15 Sgr.

Mayer, Ch. jun., Op. 4. Gotham, Salon-Polka pour Piano. 7½ Sgr.

Mayer, Ch. jun., Op. 9. Preis-Polka p. Piano. Edition facile. 7½ Sgr.

Raff, Joh., Die Oper im Salon, f. d. Piano. Cah. 4. La Juive. Op. 43. 20 Sgr.

Reinecke, Carl, Op. 29. 4 Lieder mit Pianoforte-Begleitung und deutschem u. englischem Texte. Cah. 1. Frühlingslied. Cah. 2. Sonnenuntergang. Cah. 3. Schön Blümlein. Cah. 4. O süsse Mutter. à 10 Sgr.

Schmidt, Jac., Décameron p. Piano. No. 6. Introd. et Variation (Erinnerung an Berlin). Op. 242. No. 7. Rondino (Die Schwimmer). Op. 243. à 10 Sgr.

Schuberth, Ch., Dedécameron. Morceaux de Salon pour Viol. av. Piano. Cah. 4. Adagio et Mazurka. Op. 17. 20 Sgr. Cah. 5. Mystification. Capricciette. Op. 18. 20 Sgr. Cah. 6. Ave Maria, de F. Schubert. Transcription. 10 Sgr.

Soussmann, H., Op. 57. Introd. et Variat. sur un Valse de Strauss. 15 Sgr.

Spohr, L., Op. 143 Die Jahreszeiten. Sinfonie für grosses Orchester, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt. 3 Thlr.

Stark, Chr., Tänze und Märsche f. d. Piano. No. 8. Wellington-Polka. No. 9. Souvenir-Marsch. No. 10. Jubel-Marsch. à 5 Sgr.

Wallace, W. V., Op. 13. Le petite Polka de Concert p. Piano. 10 Sgr.

Zu beziehen durch alle Musikhandlungen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Donnerstag den 20. April findet eine regelmässige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im dramatischen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector **Hauptmann**, Musikdirector **Richter**, Capellmeister **Rietz**, **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **L. Plaidy**, **Ernst Ferd. Wenzel**, Organist **C. F. Becker**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **Grützmacher**, **V. Herrmann**, **M. Klengel**, **Götze**, **F. Brendel** und **Mr. Vitale**.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar praenumerando in ¼jährlichen Terminen.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1854.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 12. Den 17. März 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Bücher, Zeitschriften.

Die Kirchenmusik, in Rücksicht auf ihr Mißverhältniß zum Hörer der Gegenwart. Ein offenes Wort an Alle, Künstler wie Laien, denen es Ernst um die Kirche ist, von einem jungen Componisten. — Leipzig, J. J. Weber. Eleg. brochirt. 3½ Bogen.

Wir leben in einer merkwürdigen Zeit der Auflösung und Neugestaltung im Bereiche der Musik. Allenthalben ein Vorwärtsdrängen nach neuem Ziele, allenthalben ein Sprengen des alten Zwanges, ein Vernichten alter Vorurtheile. Und — was das Merkwürdigste ist — diese allseitigen Reformen gehen von den Musikern selbst aus, sie werden von ihnen angestrebt in Wort und That, durch Bücher und Compositionen zugleich. Der Philosophie und Aesthetik — die freilich bis jetzt in musikalischen Dingen sich noch niemals durch bedeutende Erfolge ihrer theoretischen Bestrebungen großes Ansehen erwerben konnten — bleibt das Nachsehen und Nachfolgen, denn die Musiker sind mit seltener Energie selbstständig vorangeeilt, und wollen jenem formellen Zwange der Schule und der Tradition sich durchaus nicht mehr fügen.

Daß dieses Streben nicht nur einer Partei eigenthümlich ist, sondern im Zeitbewußtsein tief begründet ist, davon giebt vorliegende Brochüre abermals ein sprechendes Zeugniß. Der anonyme Verfasser ist ein Componist, natürlich ein junger, denn die alten sind eben keine Freunde von Reformen. Es läßt sich aus seiner Arbeit nicht im Geringsten schließen, daß er der Wagner'schen Reform sich anschließt. Er scheint im Gegentheil ziemlich unabhängig sich entwickelt zu haben, und seine Reformideen nur der eigenen Erfahrung und dem eigenen Nachdenken zu verdanken.

Desto interessanter war es uns, aus seiner Schrift zu ersehen, daß die verschiedensten Ausgangspunkte doch wesentlich zu demselben Ziele leiten; daß vorurtheilslose Betrachtungen über das Wesen und den Zweck der Musik, es sei auf was immer für einem Gebiete, dahin führen und führen müssen: daß nur die Musik ihrem Zweck entsprechend sei, welche nur diesen Zweck, aber diesen auch im vollsten und reinsten Sinne gefaßt, fest im Auge hat. Da nun das formelle Genügen, die Freude am Aeußerlichen,

Herzlosen und rein Verstandesgemäßen, niemals der Zweck der Musik, am Wenigsten der Zweck der Kirchenmusik sein kann, so ist es ganz folgerichtig, daß das Streben nach Wahrheit der Empfindung, nach Natürlichkeit des Ausdruckes, endlich auch in der Kirchenmusik sich so energisch geltend machen mußte, daß das Formelle des musikalischen Ausdrucks als Secundäres zurückgedrängt, das Ideelle als Wesentlichstes hervorgehoben wird, und der Kampf zwischen Idee und Form auch im Gebiet der Kirchenmusik lebhaft beginnt.

Das ist freilich ein neuer Schrecken für die „alte Schule", und wir sagen dem jungen Componisten und Schriftsteller voraus, daß er wenig Glück bei Jenen machen wird, welche auch uns schroff gegenüber stehen, obgleich er nicht behaupten wird, daß wir dieses Mißgeschick verschuldet haben. Aber er bedenke selbst, wohin die alte Schule gerathen muß, wenn ihre herrlich aufgebauten und ausgezirkelten Formen, wenn ihre Verstandesmusik und Constructionspracht nun gar noch aus dem Tempel vertrieben wird, den sie als Monopol bis jetzt ruhig behauptete, weil in anderen Kunsttempeln zu Viel aufzuräumen war, um daran schon denken zu können, der Kirchenmusik vom alten Styl den Krieg zu erklären.

Und das hat der Verfasser gethan — darum begrüßen wir seine kleine Schrift, als in der That höchst zeitgemäß, mit Freuden. Diese Schrift ist zwar der Krieg nicht selbst, sondern nur ein Vorbote desselben, eine Kriegserklärung. Denn sie ist zu kurz, um erschöpfend zu sein, zu sehr Skizze, um intensiv und nachhaltig genug wirken zu können. Aber sie ist mit Wärme, mit Ueberzeugung, mit Aufrichtigkeit geschrieben. Der Verfasser ist religiös, im besten Sinne des Wortes, ihm liegt die Kirche, ihm liegt die Musik der Kirche wahrhaft am Herzen, er spricht als Künstler und Mensch zugleich, und zwar als frommer und thatkräftiger. — Solche sind jetzt selten, — darum sind sie doppelt willkommen.

Aber der Verfasser verhehle sich auch nicht, daß es ihm in jetziger Zeit doppelt schwer werden muß, gerade auf dem Gebiete schnell und erfolgreich durchzudringen, welches er aus Ueberzeugung sich erwählte. Denn wie in der kirchlichen Bewegung unserer Tage die Freunde des gemäßigten Fortschrittes den schwersten Stand haben, so auch in der Musik der Kirche. Die sogenannte strengkirchliche Partei sucht im Aeußerlichen und Formellen einen Hauptstützpunkt. Sie wendet sich mit ebenso entschiedener Sympathie zur alten Kirchenmusik, wie sie überhaupt am Buchstaben klebt, und die Orthodoxie consequent auf Alles ausdehnt, was in den Bereich der Kirche nur irgend gehört. Diese Partei erbaut sich folglich auch an einem sechzehn Verse langen Gesangbuch-Lied oder an einem doppelten Contrapunkt, weil sie sich daran erbauen will — sintemalen ihre Urväter vor **200** Jahren sich daran erbauten. Man könnte diese Partei als Märtyrer für eine 8stimmige Fuge sich opfern sehen, wenn man beweisen könnte, daß eine solche Fuge einst ein nothwendiger, wesentlicher Theil irgend einer orthodoxen Liturgie gewesen sei!

Da solchen Leuten bekanntlich mit Verstandesgründen nicht beizukommen ist, muß es der Verfasser, der gerade mit sehr naturgemäßen Verstandes gemäßen gegen den Kirchenzopf zu Felde zieht, wohl aufgeben, seine „böse Sucht der Neuerungen" bis in jenes Lager der priviligirten Frömmigkeit zu verpflanzen!

Anderseits ist nicht zu läugnen, daß unsere Zeit, abgesehen von jener privilegirten, keine religiöse Zeit ist. Es fehlt der Mehrzahl der Menschen überhaupt, wie den Componisten besonders, jener fromme, echt kirchliche Sinn, der von innen heraus, aus wahrhaftem Bedürfniß Kirchenmusik schafft, und mit Begeisterung seine Kräfte dem Dienste der Religion weiht, ohne dabei anders, als nach Ueberzeugung, also nicht nach Tradition und veralteten Gesetzen, — zu schaffen. Der Verfasser jedoch ist ein solcher Componist — aber, müssen wir hinzufügen, er bethätige es auch als Componist.

Er sagt uns deutlich und klar, was er will und nicht will. Wüßten wir nicht von ihm selbst, daß er Componist sei, so könnten wir uns damit befriedigt erklären und müßten nur den Wunsch beifügen, daß er in einem zweiten, größeren, länger vorbereiteten und tiefer ausgearbeiteten Werk das im Einzelnen verfolge, mit Beispielen beilege, geschichtlich und musikalisch nachweise, was er hier im Allgemeinen zwar sehr wahr, aber sicher für Viele noch nicht überzeugend, weil nicht detaillirt genug, ausgesprochen hat.

Da er uns aber selbst sagt, daß er Componist sei, so verlangen wir noch mehr — die That. Wir verlangen sie von ihm, weil wir sie ihm zutrauen. Er gebe uns Kirchenmusik in seinem Sinn, und wir sind überzeugt, daß sie kirchlich, d. h. fromm, anregend, erhebend und doch nicht „gelehrt" sein wird. Erreicht er damit sein Ideal einer allgemeinen Kirchenmusik für Künstler und Laien, für Katholiken und Protestanten: so hat er ein Meisterstück vollbracht. Erreicht er aber auch nur theilweise das, was er hofft und wünscht, so hat er immer schon sehr Viel und sehr Bedeutendes geleistet.

Auf Opposition und Hindernisse aller Art mache er sich gefaßt. Aber darnach fragt die echte Begei-

sterung, die wahre Ueberzeugung nicht. Wir hoffen von ihm das Beste und wünschen das Günstigste. Er hat sich ein schönes und dankbares Ziel gesteckt.

Hoplit.

Aus Paris.

Theaterjahr 1853.

Auf den 19 Bühnen der Hauptstadt sind im Laufe des verwichenen Jahres 264 neue Stücke aller Gattungen aufgeführt worden; darunter 26 Opern, Operetten und Singspiele, 4 Ballets und 159 Vaudevilles. Nachstehend die Opernwerke nach der Reihenfolge ihrer ersten Vorstellungen:

Italiener (1 Oper). 12ter Mai: Der Bravo, von Mercadante.

Große Oper (5 Opern und 2 Ballets). 2ter Februar: Luise Miller, von Verdi. 2ter Mai: Die Fronde, in 5 Aufzügen, von L. Niedermeyer. 21ter Sept.: Aelia und Mysis, Ballet von Mazilier, Musik von H. Potier. 17ter Oct: Der Meistersänger, von Limnander. 11ter Nov.: Jovita oder die Boucaniers, Ballet von Mazilier, Musik von Labarre. 9ter Dec.: Rossini's Barbier von Sevilla (Bruchstücke). 31ster Dec.: Betty, in 2 Aufzügen, von Donizetti.

Komische Oper (9 Opern und Operetten). 17ter Jan.: Der Spiegel, in 1 Aufzuge von Gastinel. 2ter Febr.: Der Taube oder das volle Haus, 3 A., von Adam. 4ter Febr.: Jeanettens Hochzeit, 1 A., von Victor Massé. 30ster März: Die Tonelli, 2 A., vom Ambroise Thomas. 28ster April: Der Brief an den lieben Herrgott, 2 A., von Duprez. 28ster April: Argentinens Schatten, 1 A., von Montfort. 1ster Sept.: Der Nabob, 3 A., von Halevy. 20ster Oct.: Colette, 3 A., von Justin Cadaux. 28ster Dec.: Die Haarwickel des Hrn. Benedict, 1 A., von Reber.

Lyrische Bühne (5 Opern, 5 Operetten und 2 Ballets). 8ter Jan.: Der Neckgeist im Thale, Legende (Ballet) in 2 A. und 3 Tableaux mit Gesang, von St. Léon. 11ter März: Des Teufels Liebesfahrten, Feenoper in 4 A., von Grisar. 11ter April: Der König der Hallen, in 3 A., von Adam. 28ster April: Blindekuh, in 1 A., von Aristide Hignard. 17ter Mai: Der Organist in Verlegenheit, in 1 A., von Weckherlin. 3ter Sept.: Die Schnitterin, in 4 A., von Vogel. 4ter Sept.: Die Fürstin von Trapezunt, Vorspiel in 1 A. (von Weckherlin, Louis, Carlo und Thierry). 22ster Sept.: Guten Abend, Hr. Nachbar! in 1 A., von Poise. 6ter Oct.: Der verlorene Juwel, in 3 A., von Adam. 22ster Oct.: Des Königs Tänzer, pantomimisches Ballet, in 3 A., von St. Léon. 30ster Nov.: Georgette, oder die Mühle von Fontenoy, in 1 A., von Gevaert. 31ster Dec.: Elisabeth oder die Verbannten, in 3 A., von Donizetti.

Wir sehen daß die Direction der Italiener, ungeschickt genug kurz vor Thorschluß, noch mit ihrer einzigen Neuigkeit herausrückte, die unnütze Kosten verursachte, die sie nicht wieder einbringen konnte, da die Saison schier abgelaufen war. In der außerordentlichen Schlußvorstellung der Italiener nahmen Frau de Lagrange als Rosine mit glänzendem Tonfeuerwerke und ihre Rivalin Sophie Cruvelli als Odabella aus Verdi's Attila mit Helm und Speer, einer feurigen Wetterwolke gleich, ihren heroischen Abschied vom Publikum, und auch von den Italienern selbst, Erstere bekanntlich um nach Wien zu ziehen, und Letztere unter fabelhaften Bedingungen zur hiesigen großen Oper überzugehen, auf welcher sie, von Eckert dazu vorbereitet, nach langem ängstlichen Zögern und mehrmals ausgesetzter Vorstellung in Folge der zu bestehenden Feuerprobe, endlich am 16ten vor. Monats, in den Hugenotten als Valentine mit großem Erfolg auftrat. Wir werden später auf diese Vorstellung zurückkommen und bemerken hier nur noch, auf die große Oper übergehend, daß vorigen Sommer die Wiedereröffnung des mit großer Pracht restaurirten Opernhauses am 12ten Sept. ebenfalls mit einer Vorstellung der Hugenotten gefeiert wurde, vom Ursprung derselben 1836 an die 233ste, und diesmal, neben dem gesteigerten Glanz der Ausstattung, sogar durch ungewöhnliche Verstärkung des Chors und electrische Beleuchtung der letzten Kirchendecoration wie auch durch die Anwesenheit des kaiserlichen Paars verherrlicht. Auch schoß Roger, der eine solche Gelegenheit mitzuglänzen nicht verfehlen wollte, noch vor Ablauf seines Urlaubes aus Deutschland, wo er Gastrollen gab, wie der Blitz daher, aber zu spät, und mußte an der harten Pille würgen, als Zuschauer den Triumph seines Rivalen Gueymard zu erleben, der die Rolle bereits einstudirt. Auch müssen wir der historischen Merkwürdigkeit wegen und als Charakteristik der Zeit der „auf allerhöchsten Befehl" angeordneten außerordentlichen Vorstellung zur Verherrlichung der kaiserlichen Trauung gedenken, bei welcher Gelegenheit die Devotion gegen allerhöchste Herrschaften dem Director den witzigen Einfall gab, den bisherigen Fortschritt der Kunst in seiner Anstalt zu figuriren, indem er mit zwei Armleuchtern behaftet, das eintretende Kaiserpaar am Eingange empfing und voranleuchtend rückwärts bis zur Loge hingeleitete. Dieser glückliche Gedanke war, wie nicht minder die

an beiden Seiten der Bühne zwischen Vorhang und Rampe aufgestellten Gardisten, Gewehr am Fuß, aus dem Hofceremoniell der großen Ludwigs entlehnt.

Nicht zufrieden mit dem glücklichen Gedanken die auf der italienischen Bühne verunglückte „Luise Miller" auf die ihrige übertragen zu haben, schien sich die Direction der großen Oper in diesem Gedanken zu gefallen, gewissermaßen eine fixe Idee, die sie an noch zwei andern fremden Werken in Anwendung brachte, Rossini's Barbier, von dem im Voraus viel Lärmens gemacht wurde, obgleich diese Neuigkeit doch auch auf dem Lyrischen Theater schon alt war, und endlich als der Berg zum Kreisen kam nur einmal, und noch dazu fragmentarisch, über die Bühne zog; dann „Betty", ein schwaches Werk (Text von Adam's „Sennhütte") womit Donizetti einst einen drängenden Impressario abgespeist, und wozu nicht allein ein neuer Text, sondern auch ein verändertes Süjet geliefert werden mußte. Das alles zu Ehren der engagirten Frau Bosio, die nur mit italienischem Gesang umzuspringen wußte. Alles in allem nur 2 Originalopern, 3 zugestutzte italienische und 2 Ballets. Und auch ohne jene beiden Originalwerke, die noch obendrein fremdem Einfluß ihre Aufführung verdankten, hätte die Direction ganz gut auskommen können bei einer so zahlreichen Bevölkerung als die hiesige, einem so oft wechselnden und stets sich erneuenden Publikum, für dessen Bedürfniß mit den Werken Meyerbeer's, Halevy's und Adam's sattsam gesorgt ist.

Komische Oper. Das Gebiet welches, wie schon oftmals ausgesprochen worden, der Natur der Franzosen am meisten zusagt, ist dasjenige, auf welchem pikante Situationen zur Anschauung und sinnreiche Verwicklungen zur Lösung gebracht werden in kunstmäßiger Darstellung, deren Zweck es ist, unter abwechselndem Scherz und Gefühlsausdruck das Gemüth zu fesseln, zu rühren und zu erheitern. Das gilt wie von der dramatischen Composition überhaupt, auch von der musikalischen. Neben dem Schauspiel und dem Lustspiel ist mithin die komische Oper die Gattung, in welcher der französische Nationalcharakter am leichtesten und natürlichsten in seiner ganzen Liebenswürdigkeit zum Ausdruck gelangt und die dramatische Musik der Franzosen das Vorzüglichste geleistet hat. Hier ist nichts Uebertriebenes, nichts Gespreiztes, nichts von den Anforderungen, welche in der Gattung des Heroischen und Hochleidenschaftlichen, die auf der Bühne der großen Oper zur Darstellung kommt, in gleichzeitiger Berücksichtigung des auszufüllenden vierstündigen Abends und gewaltigen Raumes, an Musik und Vortrag, mit andern Worten: an Componist und Sänger gestellt werden, und eine Maßlosigkeit der Anstrengung in jeglicher Beziehung fast unvermeidlich nach sich ziehen. Auf der Bühne der komischen Oper bewegt sich Alles innerhalb der Grenzen des schönen Ebenmaßes und einfach Natürlichen. Von den neun hier gegebenen neuen Opern machten „Die Tonelli" und „Argentinens Schatten" großes Glück; „Der Nabob" und „Jeannettens Hochzeit" wurden Kassenstücke. Letztgedachtes, eine allerliebste Operette voll reizender Melodien bei einfacher schöner Instrumentirung war ein glücklicher Wurf, der dem talentvollen jungen Componisten Victor Massé alle Ehre macht, und von Coudarc und Dem. Miolan mit größter Meisterschaft gespielt und gesungen wird. Das von dem durch liederliche Gesellen verleiteten Bräutigam zurückgenommene und von der liebenswürdigen Hingebung der treuen Braut wieder errungene Jawort bildet den ganzen Inhalt der zwar nur einactigen aber sehr langen ländlichen Intrigue, und wie trefflich Musik und Spiel, geht daraus hervor, daß abwechselnd bald nur einer der beiden Träger erscheint, bald Beide thätig sind, und dennoch trotz der langen Ausspinnung des einfachen Sujets das Interesse dafür nicht einen Augenblick nachläßt. Minder glücklich in seinen Debuts als Operncomponist war Duprez, und das ungeheure Fiasco seines „Briefs an den lieben Herrgott" ist, wie sein darauf erfolgter herzzerreißender Verzweiflungsbrief an die gestrengen Herrgötter der kritischen Presse, genugsam bekannt. Reber's „Haarwickel des Hrn. Benedict" sind ganz in des Componisten gewohnter Weise gehalten, d. h. einfach, populär, voll lieblicher Melodien, welche an die Naivetät der französischen Componisten des vorigen Jahrhunderts erinnern, wenn seine Behandlnng derselben auch oftmals einen Anstrich von Veraltetem trägt und seine Instrumentirung kaum über die der Haydn'schen Periode hinausgeht. Ein ehrenwerthes Streben, würde ich sagen, läge nicht ursprünglich schon die Richtung in der Natur des Componisten, und eine erfreuliche wohlthuende Erscheinung, dieselbe Eigenschaft durch die auch Felicien David anfangs solch' Aufsehen erregte inmitten der Ungeheuerlichkeiten, worin die Kunst zur Aufstachelung einer überreizten, abgespannten, blasirten Zeit sich überbot. Bei diesen „Haarwickeln", wenn ich nicht irre, ist Reber von der Akademie der schönen Künste gefaßt und in ihren Schooß gezogen worden.

Das lyrische Theater oder das dritte Opernhaus ist bekanntlich vor einigen Jahren zum Trost der Hoffnungslosen eröffnet worden, d. h. derjenigen bedauernswerthen jungen Componisten, die nach glücklicher Absolvirung des Trienniums im Conservatoir und nach fortgesetzten fleißigen Studien mit voller Mappe vergeblich anklopfen an die Thore der beiden

großen Musentempel und sammt ihren Werken veralten und verschimmeln. Daß die Glücklichen, die einmal im Besitz jener Tempel sind, gute Wacht am Thore halten und den nahenden Kunstjüngern durch alle erdenklichen Mittel den Eingang zu erschweren sich bemühen, läßt sich aus der einträglichen Tantième erklären, deren Mühle sie nicht gern feiern lassen. Auch sind die Müller geschäftig, und keiner von den Glücklichen, die mit regelmäßiger Mehllieferung versorgt werden, sieht gern fremdes Korn auf den Mühlstein kommen. Das lyrische Theater ist also eine Nothanstalt, auch in dem Sinne, daß sich bei aller Anstrengung des thätigen Directors Seveste die Anstalt eben zur Noth erhalten kann. Das Verdienst, Anfängern in Composition und dramatischem Gesang Gelegenheit zu geben sich dem Publikum zu empfehlen, ist nicht gerade die beste Empfehlung für eine Anstalt, die doch vor allen Dingen leben muß und vom Publikum lebt. Das Publikum will zunächst sich ergötzen, sich die Zeit vertreiben und nicht als permanenter Wohlthätigkeitsverein sein Vergnügen suchen. Dazu kommt die ungünstige Lage des Hauses auf dem fernen Boulevart in einem kleinbürgerlichen Stadtviertel, ganz außerhalb des Kreises, worin sich die reichere und gebildetere Welt bewegt. Aus persönlicher Theilnahme für diesen oder jenen noch unbekannten jungen Hrn. Peter oder Paul, der sein erstes Werk zur Aufführung bringt, läßt sich das Theaterpublikum nicht aus dem Kreise locken, wo es das Bekannte und Beste unter der Hand hat. Drum werden dann ab und zu von gedachtem Director auch namhafte Meister geworben als Stützpunkte für das etwas leichte und unsichere Gebäude, und da zugleich leicht Eingängliches, d. h. eine dem Geschmack der umgebenden Bevölkerung angemessene Musik zu berücksichtigen ist, wie sie dem Componisten des „Postillon von Longjumeau" so geläufig, so hat denn auch Adam mit seinem „König der Hallen" und seinem „Verlorenen Juwel" das Beste dazu gegeben, in welcher letztern Oper Mad. Cabel großen Erfolg hatte und größern noch in den öffentlichen Blättern, die sich es aus unbekannten Gründen einfallen ließen aus der Frau ein Evenement zu machen. Bei Gelegenheit des Erstlingswerkes des jungen Componisten Poise, aus Adam's Schule, fertigte Berlioz Schüler und Lehrer in folgender Weise ab: „Es wurde an diesem Abend eine Operette „Guten Abend Hr. Nachbar!" von Hrn. Poise gegeben, worin man sogleich die Schreibart des Hrn. Adam erkannte; darauf „Die Nürnberger Puppe" des Hrn. Adam, welche unverkennbar die Schreibart des Hrn. Poise verrieth." Wekherlin, der auch mit einer Erstlingsarbeit auftrat, ist derselbe der in den Seghers'schen Concerten im Cäciliensaale den Singchor dirigirt. „Die Prinzessin von Trapezunt" ist eine Kleinigkeit an der sich Wekherlin und drei andere Mitarbeiter, Louis, Carlo und Thierry, betheiligten. Hr. Gevaert ist, wie Limnander, ein von Fetis empfohlener Belgier. „Elisabeth, oder die Verbannten" ist ein von Donizetti hinterlassenes mittelmäßiges Werk nach den von Guilbert der Pixerecourt auf die Bühne gebrachten bekannten Erzählung der Mad. Cottin, und ward von einem Schüler des verstorbenen Componisten, einem Hr. Fontana, bühnengerecht gemacht. Die beiden Ballets von St. Léon zeichnen sich durch die Neuerung aus, daß außer Tanz und Minenspiel auch Gesangstücke darin angebracht sind. Eins davon „Der Neckgeist im Thale", mit der beliebten Tänzerin Guy Stephan, und Adam's „verlorener Juwel", mit Mad. Cabel, wurden Cassenstücke.

Das Théâtre des Variétés hat einen kleinen Streifzug in das Gebiet der komischen Oper gewagt, und der ausgezeichneten Negerin und Schauspielerin Ugalde, die leider in Folge unzureichender Stimme letztere Bühne verließ, zu Ehren das alte Favart'sche Lustspiel „Die drei Sultaninnen" musikalisch zugestutzt, d. h. mit Chören und Ensemblestücken von Nargert und Fiorituraríen von Ceste zur erfolgreichen Aufführung gebracht. Desgleichen Ende Octobers ein einactiges kleines Singspiel für drei Personen „Pepito" benannt, welches durch sein einfaches Sujet und glücklich angebrachte spanische Tanzrythmen wohl gefiel. Die Composition vom bekannten Cellisten Jacques Offenbach.

Aug. Gathy.

Zur Dresdner Musik.

Erklärung von Hoplit.

Der Referent ist durch die Umstände leider gezwungen, mit einer persönlichen Angelegenheit in die Oeffentlichkeit zu treten, welche weder erfreulicher Art ist, noch von allgemeinen Interesse sein kann. Gegen seinen Wunsch darf er aber einen Vorfall nicht mit Stillschweigen übergehen, welcher durch die politischen Zeitungen bereits zur Kenntniß des allgemeinen Publikums, also jedenfalls auch zur Kenntniß eines Theiles unserer Leser gelangt ist. Eine kurze Darlegung des Sachverhaltes erscheint daher um so gerechtfertigter, als der Verfasser sich überzeugen mußte, daß ein Theil des Publikums, in Folge ungenauer Kenntniß der Thatsachen, sich ein Urtheil

in dieser Angelegenheit gebildet hat, dessen Berichtigung unter den obwaltenden Verhältnissen sogar zur Pflicht wird.

In Folge meiner letzten Correspondenz aus Dresden (in Nr. 7, Band 40, der „Neuen Zeitschrift") erschien in den Intelligenzblättern der „Deutschen Allgemeinen" und „Constitutionellen Zeitung" (Nr. 44) ein Inserat:

„Erklärung von Carl Krebs, den Referenten der Neuen Zeitschrift für Musik, Hoplit betreffend". darin erklärte Hr. Krebs:

Daß ich „mit gewohnter Dreistigkeit" mich bemüht habe, in Nr. 7 der Neuen Zeitschrift für Musik „sein Benehmen in ein unklares Licht zu setzen", indem ich seines, vor einem Jahre an mich gerichteten Briefes „mit dem Vorgeben" erwähnt habe, daß ich nur aus Schonung gegen ihn dessen Veröffentlichung unterlassen habe. „Solches Verfahren bestimme ihn, um die Sache in ein klares Licht zu stellen, die Veranlassung und den Inhalt jenes Briefes der Wahrheit gemäß zu veröffentlichen." — Zum Schluß bemerkte noch Hr. Krebs, daß „ein jahrelanges Stillschweigen von mir auf diesen Brief, einem Manne von Ehrgefühl allerdings auffällig erscheinen müsse." — — — —

Die Veranlassung jenes Briefes von Hrn. Krebs, — den ich in Nr. 7 nur erwähnt hatte, weil das Benehmen des Krebs diese Erwähnung nothwendig machte — war die „Neujahrsnacht eines unglücklichen Recensenten" (in Nr. 3, Band 38, der „Neuen Zeitschrift"), eine durchgeführte Parodie der „Neujahrsnacht eines Unglücklichen" von Jean Paul, auf welche die Leser hiermit verwiesen werden.

Eine Antwort auf jenen Brief war eine Unmöglichkeit, da in einem gleichen Tone zu erwidern meinen Begriffen von Anstand zuwider ist, und jede Nachgiebigkeit hier sehr am unrechten Platze gewesen wäre. Ich ignorirte also jenes Schreiben vollkommen, und antwortete nur indirect — durch neue Correspondenzen. Warum ich in Nr. 7 noch so spät auf jenen Brief zu sprechen kam, ist an jenem Ort bereits motivirt.

Auf einen öffentlichen Angriff, wie ihn die „Erklärung" des Hrn. Krebs enthielt, durfte ich aber natürlich nicht mehr schweigen. Ich that sofort die nöthigen Schritte, um mir zunächst in dem Ehrenpunkt die erforderliche Genugthuung zu verschaffen.

Unterdeß traf ich in einem Concert mit Hrn. Krebs zufällig zusammen. Hr. Krebs nähert sich mir, vor hinlänglich vielen Zeugen, und ersucht mich um eine kurze Besprechung. Hierauf erwähnt Hr. Krebs zuerst seine, mir erst am vorhergehenden Tage zugekommene „Erklärung", mit dem Bemerken: „Ich möchte damit die Sache bewenden lassen, und keine Gegenerklärung veröffentlichen. Er wünsche, durch sein Entgegenkommen mir zu beweisen, daß eine friedliche Ausgleichung sein aufrichtiger Wunsch sei."

Hierauf konnte ich nur erwidern: „daß, wenn Hr. Krebs diese versöhnliche Stimmung vor der Veröffentlichung seiner „Erklärung" mir gezeigt hätte, ich zu jeder Privat-Verständigung bereit gewesen wäre. Daß aber jetzt, nachdem er diesen Streit auf eine Weise persönlich gemacht habe, welche mich compromittire, auch der Abschluß ein öffentlicher sein müsse".

Am folgenden Morgen ward hierauf Hr. Krebs von mir schriftlich aufgefordert, mir eine öffentliche Ehrenerklärung zu geben. Er erklärte sich, nach einigen weiteren Zwischenverhandlungen, hierzu bereit. Im Einverständniß mit Hrn. Krebs erwählte ich nunmehr ein Ehrengericht von drei Unpartheiischen — bestehend aus einem activen Officier der sächsischen Armee, einem angesehenen Manne Dresdens, der im Besitz mehrerer Ehrenämter ist, und aus einem Universitätsfreund.

Da gegen die Competenz und Unpartheilichkeit dieses Ehrengerichtes nicht der geringste Zweifel zu erheben war, nahm ich keinen Anstand zu erklären, daß ich mich der Entscheidung desselben unterwerfen würde. Das Ehrengericht entwarf hierauf, — nach detaillirter Kenntnißnahme der betreffenden Actenstücke, und nachdem sowohl Hr. Krebs als ich den Sachverhalt vorgetragen hatten — eine doppelte Erklärung, deren erste von Hrn. Krebs allein, die zweite aber von mir und Hrn. Krebs unterzeichnet wurde. Es sind dieselben Erklärungen, welche in Nr. 51 der „Constitutionellen" und in Nr. 52 der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" erschienen sind.

Hr. Krebs erklärt darin, „daß er sich veranlaßt sehe, seinen, in den genannten Zeitungen veröffentlichten Brief zurückzunehmen, nachdem ich ihm schriftlich versichert habe, daß ich ihn durch meine Angriffe in der „Neuen Zeitschrift" nicht habe persönlich beleidigen wollen."

Beide Parteien erklärten hierauf, „da auf Privatwegen eine Ausgleichung stattgefunden habe, sei diese Angelegenheit in jeder Hinsicht als ehrenvoll beseitigt zu betrachten."

Das Ehrengericht erklärte sodann seinerseits, daß beide Parteien sich mit diesen zu veröffentlichenden Erklärungen unter allen Umständen zufrieden geben könnten, und daß hierdurch alle weiteren öffentlichen Schritte in dieser Angelegenheit für überflüssig zu erachten seien.

Somit ist der Ehrenpunkt, das Persönliche dieser Sache, als in bester Form vollständig

beseitigt zu betrachten. Da Hr. Krebs seinen Brief öffentlich zurückgenommen hat, ist zugleich dessen Existenz und Inhalt von mir und von Jedermann als Null und Nichtig anzuerkennen. Ich durfte dagegen Hrn. Krebs die Versicherung nicht verweigern, „daß ich ihn nicht persönlich habe beleidigen wollen“ — da dies in der That nicht in meiner Absicht gelegen hat, wie überhaupt persönliche Motive die Abfassung meiner Referate nie geleitet haben, und niemals leiten werden.

Da aber Hr. Krebs sowohl in seinem Briefe, als auch später vor dem Ehrengericht erklärt hat, daß nicht die Thatsache meiner Referate, sondern nur „die zweideutige Anwendung seines Namens“ (in Nr. 3, Bd. 38) ihn zu dem öffentlichen Schritte gegen mich veranlaßt habe; da ferner Hr. Krebs es verschmäht hat, mir in der „Zeitschrift“ zu antworten, was ihm jederzeit freigestanden hätte, und von der Redaction sogar nicht verweigert werden durfte: so ist das Sachliche meiner Referate durch den berichteten Vorfall ebensowenig berührt worden, als ich das, ihnen zu Grunde liegende Princip geändert, oder irgend Etwas zurückgenommen habe, was mit dem sachlichen Inhalt in wesentlicher Beziehung steht.

Auf Letzteres hier einzugehen, ist nicht der Zweck gegenwärtiger Erklärung, welche nur das Persönliche der Angelegenheit erledigen soll. Meine späteren Referate werden an passender Stelle und zu geeigneter Zeit die, ihnen zu Grunde liegenden Thatsachen und Principien, wie bisher, so auch ferner genügend vertreten und motiviren.

Dresden, den 5ten März 1854.

Hoplit.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Neunzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 9ten März. — Symphonie in H-Moll von Hugo Ulrich (Manuscript, unter Direction des Componisten); Ave Maria von Cherubini, gesungen von Frau Betty Gundy; Concert in Form einer Gesangsscene für die Violine von Spohr, vorgetragen von Hrn. Georg Haubold; — zweiter Theil: Ouvertüre „Die Hebriden“ von Mendelssohn; Scene und Arie aus „Oberon“, gesungen von Frau Gundy; Bilder aus dem Hochland für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. Wilhelm Speidel aus München; Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus Mendelssohns „Sommernachtstraum“, für das Pianoforte übertragen von Fr. Liszt, gespielt von Hrn. Speidel; Ouvertüre zum „Vampyr“ von H. Marschner. — Die Symphonie von H. Ulrich ist gesund und natürlich und zeigt im Allgemeinen ein anerkennenswerthes künstlerisches Wollen, namentlich im ersten Satze, das jedoch seinem Zwecke nicht immer, ja eigentlich nur in den selteneren Fällen, nahe kommt, denn auch der alle anderen Theile überragende erste Satz vermag keineswegs nach allen Seiten hin höheren Anforderungen zu genügen. Das Scherzo erscheint zu geringfügig in der Erfindung, nicht edel genug in seinen Motiven. Besser ist wieder der dritte (langsame) Satz, obwohl sich hier ganz besonders fremde Einflüsse kund geben. Am wenigsten genügt das Finale. Abgesehen von der Dürftigkeit in der Erfindung verläßt den Componisten hier auch das formelle Geschick der drei ersten Sätze. Das Hauptmotiv wird in diesem vierten Satze bis zum Ueberdruß wiederholt, von einer eigentlichen thematischen Durchführung kann bei der Zerfahrenheit des Satzes nicht gesprochen werden. Gestehen wir auch zu, daß der Componist sich mit dieser Symphonie in Berücksichtigung des Strebens auf anständige Weise eingeführt hat, daß in den drei ersten Sätzen sich eine beachtenswerthe Formgewandtheit kund giebt, das Werk gut und oft sehr wirkungsvoll orchestrirt ist, so scheint doch das Componisten Talent für so große Formen nicht ausreichend, seine künstlerische Durchbildung nicht allseitig genug zu sein, um auf dem Gebiete der Symphonie jetzt schon mit Erfolg wirken zu können. — Mit Cherubini's Ave Maria schien uns Frau Gundy keine ganz glückliche Wahl getroffen zu haben. Für dergleichen religiöse ruhig gehaltene Musik eignet sich weder ihre Stimme, noch ihre ganze Individualität. Beide jedoch kamen in der Arie aus „Oberon“ zur vollsten Geltung, soweit als dies bei einer dramatischen Sängerin mit dramatischer Musik im Concertsaale möglich ist. Die Wirkung dieses Vortrags der Frau Gundy war eine gewaltige und nachhaltige; das natürliche Feuer in der Auffassung der Sängerin, die volltönende großartige Stimme, rissen unwillkührlich hin und entschädigten reichlich für einige kleine Mängel im Technischen des Gesanges. — Die beiden Solovorträge standen bezüglich der geistigen Auffassung ziemlich auf einem Niveau; beide waren poesielos, der des Hrn. Speidel im noch höheren Grade, als der des Hrn. Haubold, und ließen daher im Allgemeinen kalt. Hr. Speidel ist in technischer Beziehung ein ganz tüchtiger Pianist, und dieser Eigenschaft mag er auch den etwas zu reichen Beifall zuschreiben, der ihm nach seinen Vorträgen wurde; ein wirklich künstlerisches Erfassen und Durchdringen der Aufgabe haben wir bei ihm nicht bemerken können. Die „Bilder aus dem Hochland“: „Nach Sonnenuntergang“ und „Unwetter“ — sind zwei Salonstücke von sehr geringer Bedeutung. — Hr. Haubold trug Spohr's Gesangsscene sehr correct, aber auch ohne alles Verständniß vor, so daß selbst diese schöne und dankbare Composition ohne Wirkung blieb. —

F. G.

Frau Henriette Moritz in Wagner's Opern. Augsburg scheint der erste Ort in Süddeutschland zu sein, welcher, nach dem Vorgange von Wiesbaden und Darmstadt, den Tannhäuser in seinen Mauern aufnimmt. Zuerst ward das Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser (aus dem 2ten Act) in einem Concert gesungen, welches die Gebrüder Wieniawsky in Augsburg gaben. Die Elisabeth ward, merkwürdig genug, von der Frau eines Anti-Wagnerianers, des bekannten Riehl, gesungen. Frau Riehl war früher Sängerin und soll als Elisabeth vielen Beifall erhalten haben. — Neuerdings hat aber Frau Henriette Moritz, geborne Röckel aus London, welche in Augsburg längere Zeit gastirte, zu ihrem dortigen Benefiz den „Tannhäuser" gewählt, der bereits mit großem Eifer einstudirt wird. —

Frau Henriette Moritz hat bis jetzt an allen Theatern, wo sie längere Zeit wirkte, sich um Wagner's Opern große Verdienste erworben. Sie hat in Schwerin und Wiesbaden die „Elisabeth", an letzterem Theater auch die „Elsa", zuerst gesungen, und wird nun jetzt den Tannhäuser nach Augsburg verpflanzen. Wir dürfen hierbei zu bemerken nicht unterlassen, daß Frau Henriette Moritz eine der besten Darstellerinnen der edlen Frauengestalten in Wagner's Opern ist. Ihre edle und biegsame Stimme, ihre vortreffliche musikalische Ausbildung, ihr gefühlvolles, durchdachtes Spiel, und ein höchst angenehmes und gewinnendes Aeußere vereinigen sich in seltener Weise, um sie zur „Elisabeth" und „Elsa" ganz besonders zu befähigen. Da Frau H. Moritz gegenwärtig kein festes Engagement haben soll, machen wir alle Bühnen, welche Wagner's Opern auf dem Repertoir haben, und namentlich Leipzig, auf diese liebenswürdige Sängerin aufmerksam, deren Gewinnung zu einem längeren Gastspiel ein wahrhaft künstlerischer Gewinn wäre.

Detmold. Der Cyclus unserer diesmaligen Abonnementsconcerte wurde am 28sten December mit dem zwölften Concerte geschlossen. Der Inhalt derselben war jedenfalls bedeutender, als in früheren Jahren, denn wir begegneten darin mancherlei Neuem. Unter den aufgeführten Symphonien befanden sich vier von Beethoven (Nr. 8, 3, 5 und 7), zwei von Spohr („die Jahreszeiten" und „Irdisches und Göttliches ꝛc."), eine von Mozart (Es-Dur mit der Fuge), eine von Mendelssohn (Nr. 3), und außerdem als Novitäten die Preis-Symphonie von Verhulst (zwei Mal) und „Romeo und Julie" von Berlioz. Mit Freuden konnte man die beiden letzteren, trefflich einstudirten und executirten, Werke begrüßen, vor Allem die wiederholte Aufführung (s. u.) derselben, die bei neuen Sachen zum richtigen Verständniß derselben nothwendig ist. Im sechsten Concerte hörten wir den dritten Theil der „Schöpfung", jedenfalls überall willkommen geheißen.

Der erste Theil eines jeden Concertes wurde, wie früher, meist durch zwei Ouvertüren und verschiedene Solovorträge ausgefüllt. Unter den Ersteren finden wir die zu „König Stephan" und „Egmont" von Beethoven und zu „Rosamunde" von F. Schubert. Die übrigen Componisten, von denen Ouvertüren zur Aufführung kamen, waren Schneider, Kuhlau, Ries, Weber, Boieldieu, Auber, Marschner, Lindpaintner, Mendelssohn, Adam und — Wagner (Tannhäuser und Rienzi). Die vortrefflichen Leistungen unseres Kapellmeisters Kiel auf der Geige sind leider jetzt ein seltener Genuß; die jüngeren Kräfte, deren Fortschritte man mit Vergnügen bemerkt, sind die HH. Bargher und Schormann, welche uns verschiedene Male durch Solovorträge erfreuten. Im Sologesange wirkten Hr. B. Althaus und Frl. E. Dresel, letztere verschiedene Male und mit Beifall; doch muß man wünschen, daß dieselbe bei der Auswahl der vorzutragenden Piècen stets auf den Umfang ihrer Stimme Rücksicht nehme.

Am 18ten November hörten wir in einem Extraconcert die Harfenvirtuosin Rosalie Spohr, über deren Leistungen schon von anderen Seiten her früher berichtet ist. Der zweite Theil ihres Concertes brachte auch noch Theile von Berlioz' „Romeo und Julie".

Unser Kapellmeister Kiel und Director Mewes beabsichtigen, wie es heißt, eine Reise nach Cassel, um daselbst einer Aufführung des Tannhäuser beizuwohnen. Mögen die weiteren Folgen dieser Reise für unser Repertoir von Segen sein!

7.

Thorn, den 28sten Februar 1854. Der hiesige Gesang-Verein, der im vorigen Jahre durch wiederholte öffentliche Aufführungen glänzende Proben seiner unermüdlichen Thätigkeit abgelegt hat — worunter wir nur erwähnen das Requiem von Mozart, Lotti's achtstimmiges Crucifixus, die Medea von Taubert, wozu der technische Dirigent des Vereins, Gymnasiallehrer Dr. Hirsch, die von Taubert uncomponirt gebliebenen Chöre ergänzt hat, den 95sten Psalm von Mendelssohn, Nicolai's Fest-Ouvertüre über den Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott", das Hallelujah aus Händel's Messias — die drei letzten Piècen zur Vorfeier der Enthüllung des Copernicus-Denkmals aufgeführt — hat auch in diesem Jahre einen schönen Beweis seines rastlosen Bemühens um Förderung und Hebung des musikalischen Lebens in unserer Stadt den hiesigen Musikfreunden gegeben. Am 22sten d. M. führte derselbe mit Unterstützung der Kapelle des 14ten Infanterie-Regimentes und mehrerer geachteten Dilettanten „der Rose Pilgerfahrt" von Rob. Schumann und das Finale aus dem ersten Act der unvollendeten Oper Loreley von Mendelssohn auf. Mit Rücksicht auf die doch immer mittelmäßigen Solokräfte, die eine Provinzialstadt darbietet, und die vielfachen Schwierigkeiten, welche namentlich in der ersten Composition die Orchesterbegleitung zu überwinden hat, konnte man die Ausführung eine wohlgelungene nennen. Die Wirkung auf das Publikum war eine sehr getheilte, wie es bei einer einmaligen Production Schumann'scher Werke auch nicht anders zu erwarten ist. Dagegen erwarb sich das Men-

delssohn'sche Werk, hauptsächlich durch den kunstvollen Vortrag der Titelrolle, die eine unserer geschätztesten Dilettantinnen zu übernehmen die Güte gehabt, allgemeinen Beifall, und gab sich der Wunsch nach einer Wiederholung, welche ein tieferes Eindringen in die schwerverständliche Schumann'sche Composition erleichtern würde, von vielen Seiten auf das Lebhafteste zu erkennen. Die Chöre waren in beiden Stücken tüchtig einstudirt und effectuirten durch schwungvolle Tempi und durch die Kraft und Fülle jugendlicher Stimmen.

Halle. Ein am 25sten Februar vom Thieme'schen Gesangvereine in Halle gegebenes Concert brachte zwei interessante Novitäten; erstens ein neues Oratorium „Winfried und die heilige Eiche bei Geismar", componirt von D. H. Engel (Musikdirector in Merseburg), und Schiller's Glocke, für Männerchor und Soli componirt von O. Claudius (Musikdirector in Naumburg). Letzteres Werk hat bereits in Leipzig die ihm gebührende Anerkennung gefunden; es reiht sich den besten Erzeugnissen der neueren Männergesangsliteratur würdig an, und verdient allen Männergesangvereinen, die etwas Höheres, als leider jetzt gewöhnlich, anstreben, bestens zum Studium und zur Aufführung empfohlen zu werden. Das Oratorium „Winfried" von Engel ist in Halle zum ersten Male überhaupt zur Aufführung gebracht. Es gebührt dafür dem wackeren Thieme'schen Vereine der beste Dank, dieses anerkennenswerthe Werk, das von des Componisten tüchtigem, edlem Streben das beste Zeugniß giebt, zuerst zur Aufführung gebracht zu haben. Der Dichter desselben, der als berühmter Kenner der alten- und mittelhochdeutschen Literatur allgemein bekannte W. Osterwald, dessen Lieder, durch Franz u. A. m. so trefflich componirt, bereits längst beliebt sind, hat es verstanden, seinen Stoff, die Heidenbekehrung durch Winfried (Bonifacius), für die musikalische Composition eben so geistreich als geschickt zu bearbeiten. Der Componist desselben tritt zum ersten Male mit einem größeren dramatischen Werke vor die Oeffentlichkeit, und es ist nicht zu leugnen, daß es ihm gelungen ist, den Geist des Gedichtes richtig zu erfassen und ihm die höhere musikalische Weihe zu verleihen. Besonders zu rühmen ist die consequente charakteristische Haltung der Heiden- und Christenchöre, namentlich wirkt der öfters wiederholte den alten phrygischen Kirchenton anschlagende Choral der Christen sehr gut. Auch verdienen die Doppelchöre gerechte Anerkennung; besonders aber muß der Chor „der Schlag des Schreckens", dem eine das Fällen der heiligen Eiche ästhetisch malende größere Einleitung vorausgeht, erwähnt werden; in demselben erreicht das Ganze seinen Höhepunkt, und ist derselbe von ganz besonderer großartiger Wirkung. Die verschiedenen Soli des heidnischen Priesters, des Winfried u. s. w. könnten mehr melodische Frische enthalten, wenn gleich Letzterem gar manches schöne Solo zuertheilt ist. Aus dem Ganzen athmet übrigens ein frischer romantischer Geist, der dem Werke eine würdige Stellung unter den Erzeugnissen der Neuzeit ganz bestimmt sichern wird. Geist und Form des Oratoriums sind in neuerer Zeit durch R. Schumann u. A. bereits hauptsächlich darin verbessert und erweitert worden, daß man sich immer mehr von allen todten, den höheren Flug der Phantasie beengenden formellen Fesseln losgesagt hat, und besonders glücklicher Weise davon abgekommen ist, den alten Zopfstyl, der sich namentlich in breitspurigen, langweiligen, unvermeidlichen Fugensätzen gefiel, immer mehr und mehr zu verdrängen. Das Engel'sche Werk hält sich glücklicher Weise auch fern davon. Der strengere polyphone Styl findet nur im Schlußsatze, der die Vereinigung beider heterogenen Elemente, der Heiden- und Christenchöre enthält, seine Anwendung. Die Instrumentirung ist im Ganzen gelungen, wenn gleich so manche Effecte nicht recht zur Geltung kommen wollten, indem einer durch den anderen verdeckt wurde. Sie ist übrigens voll, nicht überladen und dem Geiste angemessen. Die Ausführung war lobenswerth, einzelne Mängel, die bei ersten Aufführungen sich öfters einschleichen, ausgenommen. Nur hätten wir einen besseren Solobassisten gewünscht. Das Orchester war recht brav, und fanden beide Werke anerkennenden Beifall. Mögen sie denn beide Gesangvereinen zur Aufführung empfohlen sein.

Eisleben. F. G. Kl.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. In Berlin schwingen abwechselnd Frau Goldschmidt, Wilhelmine Clauß und Vieuxtemps das Scepter der Concert-Regierung. Frau Goldschmidt wird demnächst nach Wien gehen.

In Hamburg concertirt noch immer und zwar mit steigerndem Glücke und wirklich seltenem Erfolge, Hans v. Bülow. — Zunächst wird auch die vortreffliche Sängerin, Frau Sophie Förster aus Berlin dort erwartet.

In Frankfurt a. M. gab Ferdinand Hiller ein glänzendes Concert.

In Breslau gastirt Joh. Wagner aus Berlin.

Neue und neueinstudirte Opern. Flotow's „Indra" wurde in Schwerin zum ersten Male gegeben. „Rübezahl" ist, nach mehreren Journalen, an „mehreren Bühnen" in Vorbereitung.

Eine neue Oper vom Sohne Boildieus: „Das unsichtbare Mädchen" machte Glück am lyrischen Theater zu Paris.

Verdi's neue Oper: „Trovatore" wurde zum ersten Male am königl. Theater zu Madrid mit großem Erfolge gegeben.

Im italienischen Theater zu Paris wurde Mozart's „Don Juan" gegeben. Tamburini, die Titelrolle; Dalle Aste, den Leporello; Mad. Alboni, die Zerline. Im Ganzen genommen soll die Vorstellung monströs gewesen sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. F. Götze ist zum Großh. Weimarischen Professor (des Gesanges) ernannt worden.

Vermischtes.

Weimar, den 27sten Februar. Mit Beziehung auf den Bericht in der vorigen Nummer dies. Bl. bemerken wir, daß Liszt 9 Symphonische Dichtungen für Orchester beendet hat, welche er in der 2ten Hälfte des März im Leipziger Gewandhaus, vor einem eingeladenen Publikum, in einer Matinée unter seiner Direction aufzuführen beabsichtigt. Nach erfolgter Aufführung werden die Partituren veröffentlicht werden. — Auch die Fest-Cantate, der „Künstler-Chor", wird dabei zur Aufführung gelangen, deren Erscheinen bei Schlesinger in diesen Blättern bereits angezeigt wurde. Der Künstler-Chor ist neu instrumentirt, und mit voller Orchesterbegleitung versehen worden, wodurch die Sicherheit der Ausführung und die Wirkung des Ganzen bedeutend gewonnen hat. — Am 8ten April (Geburtstag der Großherzogin von Weimar) wird eine Aufführung des Lohengrin in Weimar stattfinden, in welcher Götze aus Leipzig den Lohengrin singen wird. Mitte Mai wird Tichatschek aus Dresden gleichfalls diese Partie zum ersten Male in Weimar singen. Wir machen die Freunde und Verehrer Wagner's bei Zeiten auf diese seltenen musikalischen Genüsse aufmerksam.

Meyerbeer's „Stern des Nordens" wird zunächst in Wien zur Aufführung kommen, unter Direction des Componisten. — Die Partitur dieser Oper erscheint in vollständigem Clavierauszug mit Arrangements gleichzeitig in Paris, London und Berlin. Die Schlesinger'sche Musikhandlung hat den alleinigen Betrieb für Deutschland und die Oesterreichischen Kaiserstaaten.

Die Oper „Casilda" vom Herzog von Coburg-Gotha wird auf Befehl des Kaisers zu Ehren des Componisten, seines hohen Gastes, am großen Theater zu Paris aufgeführt. Eine telegraphische Depesche befahl nach Gotha die Einsendung der Partitur.

Der Cölner Männergesang-Verein hat nun mit Hrn. Mitschell in London desinitiv für eine neue Sängerfahrt dorthin abgeschlossen und zwar unter noch günstigeren Bedingungen als die des vorigen Jahres. Juni und Juli wird die Fahrt stattfinden und sich nicht allein auf London beschränken, sondern sich auch auf mehrere andere Hauptstädte Englands ausdehnen.

Ein „Elisabeth-Fest-Album" für Pianoforte bereitet die Musikalienhandlung Haßlinger in Wien zu Ehren der Vermählung des Kaisers vor. Es wird Beiträge bringen von Dreyschock, Henselt, Kuhe, Kullack, Liszt, Schulhoff und Willmers und sein ganzer Reinertrag ist zum Besten nothleibender Krieger des Kaiserstaats bestimmt.

In Stettin wurde Schiller's „Tell" mit einer neuen, sehr gerühmten Musik von dem jungen Componisten Max Isar gegeben.

Das frühere Oldenburgischen Hoftheater ist an einen Director, Hrn. Jenke, übergegangen. Die Auflösung dieses wahren Kunstinstituts wird sehr bedauert.

Das Stadttheater zu Frankfurt a. M. ist mit einjährlicher Subvention von Seiten der Stadt an den einen der bisherigen Directoren, Hrn. J. Hoffmann, übergegangen, während der andere, Hr. Mühling, als Regisseur, der Anstalt verbleibt.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Seymour Schiff, Op. 100. Fest-Cantate zur Einweihung der evangelischen Kirche zu Nikolajeff. Odessa, A. Braun. 75 Kopeken Silber.

Es ist diese Cantate für Solo-Sopran, Solo-Bariton, Chor und Orgel geschrieben. An ein Gelegenheitsstück kann man keine hohen künstlerischen Anforderungen stellen, wohl darf man aber verlangen, daß bei einem kirchlichen Werke wenigstens bezüglich des Formellen, des reinen Satzes und einer würdigen Stimmung nichts zu wünschen übrig bleibt. Leider ist dies bei dieser sogenannten Cantate nicht der Fall, es ist diese vielmehr nur eine Kundgebung eines ziemlich naiven Dilettantismus, welchen vielleicht der Ort der Entstehung des Werkes etwas entschuldigt. Daß von irgend welchem geistigen Inhalt, von Schwung der Ideen ꝛc. hier nicht die Rede sein kann, versteht sich nach dem Gesagten von

selbst. Die Chöre und das Baritonsolo sind äußerst trocken und ledern, das Sopransolo ist höchst trivial und in seiner Melodie an die schlechtesten, oft schon in diesen Blättern getadelten deutschen Liedcompositionen neuester Zeit erinnernd. Die Führung der Singstimmen und die Behandlung der Orgel erscheinen sehr ungeschickt, die äußere Gestalt der einzelnen Theile ist formlos, der Satz oft nicht rein. Nicht zu begreifen ist, wie ein Musiker, der schon 99 Werke in die Welt gesetzt haben will, in seinem Op. 100 Böcke schießen kann, die man keinem Schüler verzeihen würde.

W. Tschirch, Op. 25. „Laßt uns singen von der Gnade des Herrn". Eine leicht ausführbare Kirchenmusik für Chor mit Begleitung von Streichinstrumenten, Clarinetten und Hörnern. Partitur. Schweidnitz, Weigmann. 22½ Sgr.

Es erfüllt dieses Werk vollkommen den auf dem Titel angegebenen Zweck: bei leichter Ausführbarkeit giebt der Componist ein formgerechtes, gut orchestrirtes Musikstück, dessen geistiger Inhalt edel und dem Text durchaus entsprechend ist. Zu kirchlichen Aufführungen, namentlich wo größere Mittel nicht zu Gebote stehen, sei das Werkchen bestens empfohlen.

Für die Orgel.

Theodor Parmentier, Op. 5. 4 morceaux d'orgue de différentes charactères. **Paris, M. V. Canaux. In Commission bei Kräuter in Straßburg. 2 Fr.**

Es ist jedenfalls schon von Interesse, zu erfahren, wie die Ausländer, die gegen uns eine verschiedene Sprache, mit uns aber eine gemeinsame Kunst haben, diese betreiben. Gehörte zu einem genügenden, allgemeinen Resultat eigentlich eine vorliegende Mehrzahl von Kunstleistungen, so spricht doch auch schon genug diese einzelne. Nr. 1, das Erste und das Beste der Sammlung. Nicht ohne melodischen Schwung, nur die Modulation zu forcirt, unnatürlich und gesucht. Nr. 2, Andantino legato: Es-Dur ¾, zwei Theile mit Wiederholung, jeder von 8 Tacten. Hiernächst verwandte Tonart As-Dur, zwei Theile mit Wiederholung, ebenfalls jeder von 8 Tacten. Darauf Andantino da capo. — Wer aus dieser bloß formellen Beschreibung, ohne selbst die wirklichen Noten vor Augen zu haben, hier einen ganz regulären „Walzer" errathen wollte, der hat gar nicht Unrecht, denn in der That wird aus diesem Andantino, mit einer nur geringen Dosis con moto der schönste Orgelwalzer, woran aber die Südländer in ihren Kirchen keinen weiteren Anstoß nehmen. Deßhalb ist es auch nicht zu verwundern, wenn man erfährt, wie schon vor längerer Zeit in einer Kirche Italiens zu einem Liedertext als Hymne an die Jungfrau Maria, Maria v. Weber's Jägerchor aus dem Freischütz gesungen wurde. Der allverehrte Componist, wenn er dieses wirklich noch erlebt hätte, und wie die frommen Mönche zum Schlusse der Hymne auch das lala nicht vergaßen, würde wohl in eben die Worte eines andern berühmten Componisten ausgebrochen sei: „Großer Gott, vergieb! Aber das habe ich nicht für Dich gemacht!" — In derselben hier charakterisirten Weise sind auch die anderen beiden Nummern des Heftes gehalten. Nr. 4 Introduction et Fugue C min. möge von der Kritik mit dem weiten Mantel der christlichen Nachsicht, wie sie nur einer completten Schülerarbeit gebührt, bedeckt werden. L. K.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater. Sammlung der beliebtesten auf obigem Theater gesungenen Lieder und Couplets. Nr. 2 und 3. Berlin, Leopold Lassar. à Nr. 5 Sgr.

Die vorliegenden beiden Nummern dieser von der Verlagshandlung sehr geschmackvoll ausgestatteten Sammlung enthalten: „Musikalischer Rebus", Text von A. Weirauch, Musik von A. Conradi und „Schluckaufslied" von demselben, beide aus dem Vaudeville: „Weibliche Seeleute" Es sind diese Lieder in dem bekannten, bei Liederpossen üblichen Ton gehalten und als musikalische Scherze betrachtet denen zu empfehlen, welche gern einmal tüchtig lachen wollen.

Concertmusik.

Concertstücke mit Orchester.

H. Wohlers, Op. 3. La Napolitana. Fantaisie brillante pour le Violoncelle avec accompagnement de l'Orchestre, de Quatuor ou de Piano. **Berlin, Schlesinger. Mit Pfte. 1 Thlr.**

Ein brillantes, mit viel Sachkenntniß und Geschick gefaßtes Solostück, das einen sehr tüchtigen Violoncellisten verlangt, für einen solchen aber auch sehr dankbar sein wird. Das dem Virtuosen Servais dedicirte Werk sei bestens empfohlen.

Concertstücke für Pianoforte solo.

W. Deichert, Op. 10. Fantaisie de Concert sur des thêmes nationaux de Chile pour le Piano. **Hamburg, Niemeyer. 1⅙ Thlr.**

Ein umfangreicheres, nicht geringe technische Schwierigkeiten darbietendes Musikstück, das von einem vollkommen fertigen Spieler vorgetragen nicht ohne Wirkung sein wird, wenn es auch keinen nachhaltigeren Eindruck hinterlassen kann. Die Nationalmelodien sind zu dem Zwecke, als Grundlage für ein brillantes Virtuosenstück zu dienen, mit Geschmack und Geschick verwendet.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 13. Den 24. März 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Weber's Euryanthe.*)

Von

Franz Liszt.

Mußte auch Beethoven bei Gelegenheit des Fidelio den Kelch der Bitterkeit bis auf die Heefe leeren, so hätte er doch eine reichliche Entschädigung, ja eine glänzende Botschaft der Nachwelt in dem Ansuchen Weber's finden können, die Partitur der Euryanthe zu revidiren. Leider aber vereitelte eine in den Verhältnissen der beiden großen Meister eingetretene Spannung den günstigen Erfolg dieses Annäherungsversuchs, zu welchem Weber den ersten Schritt that. Mittelmäßige Halbmenschen, zudringliche Freunde, hinderten Beethoven's große Seele, sich über gewisse Empfindlichkeiten hinwegzusetzen und die tiefe Huldigung richtig aufzufassen, welche für seinen Genius in dem Wunsche eines Künstlers wie Weber ausgesprochen war, das Werk, welches er als den schönsten Ausdruck seines dramatischen Gefühls betrachtete, an das sprühende Feuer der Conception dieses göttlichen Symphonisten gehalten zu sehen. Finden wir doch schon bei Weber eine wunderbare Divination der zukünftigen Gestaltung des Drama's; bei ihm schon das annähernde Bestreben den ganzen Reichthum instrumentaler Entwicklung der Oper einzuverleiben, in ihr aufgehn zu lassen. —

Zu gleicher Zeit theilte Weber die Partitur seiner Euryanthe Schubert mit, sang und spielte sie ihm am Piano. Da Schubert sie für weniger gelungen erachtete als den Freischütz, brach Weber fast gänzlich mit ihm und verzieh ihm nimmer dies Urtheil, denn in seiner Schätzung stand Euryanthe bei weitem höher, als der Freischütz. Wer von den beiden genialen Componisten hatte nun recht? Gewiß hatte Keiner un-

*) Es gereicht uns zu großer Freude, unseren Lesern anzeigen zu können, daß Hr. Dr. Liszt unseren schon öfter gegen ihn ausgesprochenen Wunsch, sich als Mitarbeiter an dies. Bl. zu betheiligen, hiermit zu erfüllen beginnt. Er hat sich zunächst die Aufgabe gestellt, an einen Bericht über die in der letzten Saison in Weimar gegebenen Opern allgemeine Bemerkungen zu knüpfen, so wie dabei über die wünschenswerthe Art des Verfahrens, welches Theaterdirectionen denselben gegenüber einzuhalten haben, zu sprechen. Die Euryanthe, welche zuletzt in Scene ging, bietet dazu den nächsten Anknüpfungspunkt.

D. Red.

recht und Beide hätten ihre Meinung durch schlagende Argumente rechtfertigen können, wie es einerseits die außerordentliche und verdiente Popularität des Freischütz bezeugt, andrerseits der Umstand, daß heutzutage diejenigen Künstler, welche zu gleicher Zeit Musiker von Fach und von Kopf sind und jene Minoritäts-Phalanx bilden, deren höherstrebende Ueberzeugung das blinde und vergängliche Spiel der Fortuna überdauert, der Euryanthe einen höheren Preis zuerkennen.

Um die betrübende Scheidung zu begreifen, wie sie sich zwischen gleiches Verdienst und ungleichen Erfolg beider Werke gestellt hat, ist es wesentlich, die Stoffe einer nähern Betrachtung zu unterziehen. Der Text zum Freischütz ist eines der dankbarsten Opernsujets, welche man je erdacht hat. Er ist in der glücklichsten Weise behandelt und in einem Ton gehalten, in welchem Sentimentalität mit Anmuth und Heiterkeit, sowie Unruhe, Schmerz und Erregtheit der Liebe mit Naivität und reiner Gefühlsweise in den allertreffensten Verhältnissen abwechseln, um das Urtheil der Wenigen zu befriedigen und die Herzen der Vielen zu rühren. Indem Weber diesen in seiner Art vollkommnen Canevas aus der Hand des Dichters nahm, verlieh er nicht allein dem volksthümlichen Stoff seine volle musikalische Wirksamkeit, sondern mit seinem poetischen Hauch erweiterte er die Dimensionen desselben, er verschönerte die Charaktere, vermehrte die innere Wärme, erhöhte das Colorit und gab den Conturen mehr Prägnanz, indem er über das Ganze den farbenschillernden Reiz originellster Formen verbreitete. Innerhalb des Rahmens seines Stoffes stellte er eine neue wonnige Schilderung der Natur hin, in welcher lebendiges Grün und tausendfacher Farbenglanz im Tiefsten angeweht sind von deutschem Geist, deutschem Leben und Weben in der Natur. So ist der Freischütz ein Meisterwerk geworden! Sogar die Eule die da ihre Flügel schlägt und Feueraugen rollt, ist nicht ohne Antheil an dem dauernden Erfolg dieser Oper. Wäre selbst hier oder dort, wo man den Freischütz giebt, kein einziger wirklich Musikverständige vorhanden, die wunderliche Phantasmagorie der Wolfschlucht wird nie verfehlen, das Haus zu füllen, mindestens mit Kindern, da es einen Theil der nationalen deutschen Jugendvergnügungen ausmacht, den Freischütz zu sehen. Weit entfernt, es den Familien vorzuwerfen, welche ihre Kinder auf diese Weise mit dem Genius Weber's vertraut machen, da sie doch am Ende immer bei dieser Gelegenheit auch nebenbei etwas hören, möchten wir doch schwer zu überreden sein, daß man die Kinder so gewissenhaft in diese Oper führt, um ihnen einen Geschmack für das Schauspiel dämonischer Naturgewalten beizubringen, welches im Orchester sich entfaltet. Es läßt sich demnach mit Recht behaupten, daß an den unverwelklichen Einnahmen, welche der Freischütz noch heutzutag macht, doch immer die Eule, die Skelette, die wilde Jagd, der leidige Samiel rc., welche für die Zuschauer so anziehend sind, ihren unbestreitbaren Antheil haben.

Nun findet sich aber in der Euryanthe nicht allein kein Skelett, keine Eule, keine Wolfschlucht, sondern nicht einmal ein kleiner Walzer, den alle jungen Damen mit Wonne spielen und tanzen können; kein Brautliedchen, um es in spe vor sich hinzusummen, ja nicht einmal ein Jägerchor, der für den Leierkasten passend zu gebrauchen wäre. Zwar finden wir auch in der Euryanthe einen Jägerchor, aber hier sind die Jäger nicht mehr lustige Bergbewohner, denen eine frische, lebhafte Melodie mit graziösem originellen Rhythmus genügt, es sind Ritter und Edelleute, welche mit Noblesse dem edlen Waidwerk obliegen. Und obgleich der Chor, wie der aus dem Freischütz, auf der gemächlichen Grundlage von Tonica und Dominante sich wiegt, ist er doch vermöge seiner edleren Wendungen und declamatorischen Phrasirung kein Stück für den Pfiff oder den Leierkasten, wenn er auch anderseits eine stehende Nummer der Concertprogramme von Paris und London bildet. Auch im Uebrigen herrscht eine enorme Verschiedenheit zwischen den Texten zu diesen beiden Opern. An der Euryanthe wird trotz der mannichfachen Verbesserungen, welche Weber daran vornehmen ließ, der Mangel an Schöpfungskraft in der Kunst bei weiblichen Talenten fühlbar. Weber, der diesen angebornen Mangel übersah, quälte vergebens seine unglückliche Dichterin mit Verbesserungsvorschlägen, durch welche nichts verbessert ward. Man stellt einen Park nicht mit der sandaufwerfenden Schaufel, sondern mit der wälderlichtenden Axt her. So werden auch derartige Verbesserungen nur da von Nutzen sein, wo ein Zuviel vorhanden ist, nicht aber ein Zuwenig. Bei alledem hat sowohl Text als Musik zur Euryanthe den unverkennbaren Vorzug eines erhöhten Strebens, einer erhabneren Begeisterung vor dem Freischütz voraus. Text und Musik haben höhere Ausgangspunkte. Sie erheben sich über häusliches und ländliches Leben, und nehmen einen kühnen Aufschwung zu heroischer Entfaltung. Mit der Composition der Euryanthe setzte Weber den ersten Fuß auf ein neues Land; er ward sich als Vorläufer einer neuen Aera bewußt: er hatte eine Vorahnung von Tannhäuser und Lohengrin.

Indem er die Fähigkeit in sich fühlte sich der vollen poetischen Kraft solcher Stoffe zu bemächtigen, die höheren Sphären als der Freischütz entnommen, von mächtigeren Leidenschaften bewegt sind, war er

mit dem vom Stoff losgetrennten musikalischen Werth seiner einzelnen Stücke zufrieden, und vergaß dabei nur eines, daß eben sein Gedicht ihm nicht genügte, und daß die Mängel desselben den Schönheiten seiner Composition einen unheilbaren Schaden zufügen würden. Dies mag wohl Schubert, indem er jenes Urtheil aussprach, gefühlt haben, ohne sich Rechenschaft davon zu geben. Wagner aber gab sich sehr wohl Rechenschaft von dieser Mèsalliance zwischen dem Genie Weber's und dem Talent seiner Dichterin, und protestirte energisch gegen alle derartige Mèsalliancen, welche ohne den mittelmäßigen Poeten zu erhöhen den großen Musiker herniederziehen. Durch diese beredte Protestation leistete Wagner der dramatischen Kunst einen unberechenbaren Dienst, welches auch das Schicksal der andern Ideen sein möge, die in seinem Gedankengange sich allmälig um dies unumstößliche Grundprincip gesammelt haben: „daß der Genius des Musikers sich nur mit einem ebenbürtigen Dichtergenius verbinden darf, und daß die beste Musik immer ein mehr oder minder ungünstiges Geschick haben wird, sobald mittelmäßige Poesie zu ihrem Träger sich aufwirft. Sollten auch unter der großen Anzahl Ideen, welche Wagner über die Kunst ausspricht, manche als minder fruchtbar an schnellen und erfolgreichen Resultaten sich erweisen, so wird der gerecht Urtheilende, wenn er erwägt, daß nur Diejenigen Ideen von bedeutender Tragweite hervorbringen, welche ihrer Viele zu Tage fördern, Wagner Dank dafür wissen, daß er die Nothwendigkeit einer edlen poetischen Grundlage für das Einweben glänzender musikalischer Schönheiten so vollkommen anschaulich gemacht hat. Auch Kind, der Dichter des Freischütz, welchem dieser Text so trefflich gelang, hatte manche Neuerungsideen über die dramatische Kunst, (besonders in der Vorrede zu seinem van Dyck entwickelt), die wenn auch nicht so weitgehend und hochstrebend wie die Wagner'schen, doch manches Verwandtschaftliche, ja gewissermaßen einen Keim derselben in sich enthalten. Es ist nicht unser Vorhaben die auf unsrer Bühne in den letzten Tagen stattgefundene Vorstellung der Euryanthe ausführlich zu besprechen. Die Frage über das Wann und Wie solcher Vorstellungen ist ein zu weitläufiger Gegenstand, welchem gegenüber wir uns passiv zu verhalten haben. Im Allgemeinen aber kann man bemerken, daß in diesem Moment kaum in ganz Europa ein Theater zu finden sein dürfte, welches nach einem Kunstprincip geleitet wird, sich durch eine eigentliche innerliche Kunstthätigkeit ernstlich bewährt und demnach als Schule bildend betrachtet werden könnte. Ueberall sehn wir nur vereinzelte Künstler, welche die ephemere Neugier der Menge in Anspruch nehmen, oder zeitweilige Novitäten, die auf eine gewisse Anzahl Vorstellungen die Casse füllen. Wir würden vergebens nach einer Bühne uns umsehen, welche kunstberechtigt den Diapason aufrecht erhält und somit als tonangebend zu beachten wäre. Die Ursache dieser Thatsache liegt offenbar darin, daß die Directionen der Bühnen zu oft jene Wilden nachgeahmt haben, von denen Montesquieu sagt, daß sie um die Früchte zu pflücken den Baum niederhauen. Im hastigen Trachten fortwährend und immer nur Geld zu machen, gehen die Mittel zu diesem Zweck zuletzt gänzlich verloren. Um alles Korn, welches man besitzt in Geld zu verwandeln, spart man sich selbst das nöthige Saatkorn nicht mehr auf; und vergebens wird man der Ernte harren, wenn man der Erde keinen Samen anvertraut. Betrachten wir für heute nur den Zustand der musikalischen Kunst, ohne indessen auf ein näheres Eingehen in Sachen des recitirenden Drama's bei einer andern Gelegenheit Verzicht zu leisten; denn wenn dem Schauspiel so oft eine entscheidende Stimme in Angelegenheiten der Oper zuerkannt wird, warum sollten die Musiker nicht ihre Ansichten über das Drama verlauten lassen? In der musikalischen Kunst hat man nicht daran gedacht, das Niveau derselben zu heben und nur gute Musik zu fördern, um dadurch musikalische Bildung zu verbreiten und so allmälig ein fähiges Publikum zu erziehen, welchem Geschmack und richtige Schätzung ein gutes und schönes Repertoir als nachhaltiges Bedürfniß empfinden ließe. Es wäre auf diese Weise das einzig richtige Mittel angewandt worden, die Bühne durch eine beträchtliche Anzahl Abonnenten in Flor zu bringen. Aber nein! Man hat nur danach getrachtet, vereinzelte Vorstellungen gang und gäbe zu machen, welche die Menge anziehen, und vergaß dabei, daß die wogenden Massen, die der Zufall zusammenführt, unfähig sind zu einem ernsten und dauernden Kunstinteresse; daß sie ebenso eigensinnig, willkührlich und unleitsam sich geberden wie Kinder, die eines Spielzeugs überdrüssig es wegwerfen, sobald sie es besitzen. Diejenigen aber, welche dem Publikum gegenüber die Kunst wie ein Spielzeug handhaben, finden sich nach ihrem Verdienst belohnt, wenn ihnen dasselbe mit der Unvernunft, Gleichgültigkeit und Geringschätzung schlecht erzogener Kinder gegen die kostbarsten Gegenstände entgegenkommt.

Ein Theater, welches nach einem über die Zufälligkeiten des Augenblicks erhabenen Grundprincip geleitet würde, welches nicht allein auf das Heute, sondern auf eine ferne Zukunft und ehrenvolles Bestehen, und auf ein Gedeihen sein Augenmerk richtete, das sich sicher stützte auf ein solides, normale Zinsen abwerfendes Capital, mit welchem es nicht auf die Wechselfälle frivoler Mode speculirte, wie die umher-

ziehenden Truppen wandernder Schauspieler zu thun pflegten, ein solches Theater hätte in unserer Zeit, und wäre es auch nur durch die besondere Ausnahme des Factums, in Folge eines wohlverdienten Rufes die Aussicht, regelmäßigere und beträchtlichere finanzielle Vortheile zu erzielen, als sie im Verhältniß jetzt erreicht werden, wo man zu empirischen Hülfsmitteln seine Zuflucht nimmt, um ein klägliches Dasein von Tag zu Tag weiter zu fristen.

Wenn man das Wesen mancher Dinge näher in's Auge faßt, und ihren Gang beobachtet, so wird man bald finden, daß es Vortheile giebt, die sich eben nur als Consequenzen, als Resultate erringen lassen, und die Denjenigen entgehen, welche ausschließlich und direct darauf aus sind, sie zu erringen. Und so ist es mit den Geldvortheilen in Sachen der Kunst beschaffen. Um sie zu erwerben, muß man sich nicht einzig und zuerst mit ihnen befassen. Ein Kunstinstitut kann der Kunst nicht entrathen. Vergebens hascht man nach Wirkungen, wenn man die Ursachen vernachlässigt. Die Kunst ist das fruchtbringende Samenkorn, welches man säen muß, will man anders eine ergiebige Ernte erzielen. Sehen wir doch zu, wo wir ein Kunstinstitut finden, welches große Vortheile errungen hätte, ohne zuerst einen gerechtfertigten Ruf und dann daraus erwachsenden Gewinn auf wahrhafte Verdienste um die Kunst zu gründen? Aber nur zu oft geschah es, wenn die Kunst Geld gebracht hatte, daß man sie verjagte um das goldene Kalb an ihre Stelle zu setzen; und nur zu oft haben Kunstinstitute von ihren ehemaligen Verdiensten weitergelebt, ohne ein anderes Verdienst den früheren zuzufügen, als das der Charlatanerie oder der Lethargie. Die Erfahrung beweist jedoch, daß solche moralische Auflösungsprocesse nach dem Verlauf einer gewissen Zeit den materiellen Untergang nothwendig im Gefolge haben.

Weimar hätte in verschiedenen Beziehungen ganz besondere Vortheile, wenn es einen Platz unter den deutschen Bühnen einzunehmen strebte, auf welchem es in der künstlerischen Schätzung derselben aufhören würde, zu den Vorletzten gezählt zu werden. Die Umstände, welche diese Vortheile herbeiführen, werden als solche sicherlich nicht in den Augen derjenigen erkannt, welche es als ein Unglück für Weimar erachten, daß Göthe und Schiller da gelebt haben, und die lästige Erbschaft jener großen Periode gerne von sich abschütteln möchten. Nichts destoweniger würde diese Erbschaft gerade Weimar mit allem Fug und Recht und vor aller Welt zu dem Anspruch berechtigen: an seinem Heerd eine Art neutralen und fruchtbaren Gebiets herzustellen, auf welchem die künstlerischen und literarischen Rivalitäten deutscher Stämme sich vermitteln ließen, ein Gebiet, auf welchem deutsche Kunst wachsen und groß werden könnte. Und wenn das Theater mit Ehren die Traditionen früherer Zeiten, welche die Geschichte factisch an den Namen Weimars knüpft (und wie ließe sich ein solches Factum verwischen?) erhalten und fortpflanzen will, so müßte das Repertoir in einer Weise gestaltet werden, daß das Wann und Wie von Vorstellungen wie die der Euryanthe, welche ein besseres Schicksal verdient als zur Ingredienz eines bunt gemengten Salats vernutzt zu werden, in der Kunstwelt gerechtfertigt erschiene. Und nur dann, wenn man es dahin bringt, das Repertoir streng nach künstlerischen Grundsätzen zu bilden, würde es möglich sein, sich Hoffnungen einer in jeder Hinsicht glänzenden Zukunft für eine Bühne zu machen, an die sich mehrfach noch jetzt nachhaltig andächtige Erinnerungen knüpfen.

In Weimar trägt der Hof durch einen reichlichen jährlichen Zuschuß zur Erhaltung des Theaters bei, welchen man mit Recht ein großes, ja ein unverhältnißmäßiges Opfer nennen kann, da durch ihn Dreiviertel der Kosten gedeckt werden. Fragt man dieser beträchtlichen Ausgabe gegenüber nach ihrer Verwerthung, nach den entsprechenden Vortheilen, die sie bringt, so überzeugt man sich bald, daß weder die Kunst noch die Oekonomie ihre befriedigende Rechnung dabei finden. Dem Ruhm der Erinnerungen Weimars wird durch keine von den dramatischen Formen hinlänglich Genüge geleistet, und die Bühne ächzt unter der Last dieser Verantwortlichkeit. In diesem für alle Betheiligten unbefriedigenden Stand der Dinge, bei den täglich fühlbarer werdenden Schwierigkeiten dieser Lage, fühlt man sich unwillkürlich angetrieben ein entscheidendes Gegenmittel aufzusuchen. Je näher man aber diese oft besprochene Frage in's Auge faßt, desto mehr sieht man sich genöthigt, bei den beiden einzigen Auswegen stehen zu bleiben, und es an der Zeit zu finden, von den zwei Punkten, welche sich darbieten, mit Entschiedenheit einen zu wählen. Hoftheater oder Stadttheater. Entweder: die Aufrechterhaltung eines Hoftheaters, welches vom Standpunkt der Kunst, der vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Ehre Weimars geleitet wird, mit den Bedingungen des Zuwartens, der Pflege, der für jede Ernte unerläßlichen Saat, mit der Aussicht auf Genuß ihrer Vortheile. Oder: die Errichtung eines Stadttheaters, welches den Hof von einem Opfer befreien würde, das sich als unverhältnißmäßig erweist, indem es ihm nicht zufriedenstellende Interessen bringt. Alle Versuche, die nicht auf einem von diesen beiden Wegen gemacht werden, können nur in einem trost- und rathlosen Umherschwanken inner-

halb jenes Systems von empirischen und Palliativmitteln, in jenem ärmlichen Fristen des Daseins von Tag zu Tag bestehen, und können die Bühne nur in Gefahr bringen, schlimmer als zu einem Stadttheater: zu einem kleinstädtischen Theater herabzusinken.

Die gewöhnliche Methode der Stadttheaterdirectoren ist bekannt. Der Director eines Stadttheaters in Weimar würde nichts anderes thun können, als die Directoren von Städten wie Freiburg, Posen, Chemnitz, Stettin u. a.; er würde ein Steeple-chase über die Dornhecken aller möglichen Repertoires anstellen, auf sein einziges Ziel zu: den Gewinn. Die Kunst wird dabei nicht in Betracht kommen; das Theater wird ein Gegenstand der Speculation, der Verpachtung.

Würde ein Stadttheater in Weimar bestehen können? Vielleicht nicht. Wir beeilen uns aber hinzuzufügen, daß es für die Würde und Ehre der Kunst entschieden vortheilhafter wäre, das Beispiel Oldenburgs nachzuahmen und eine Bühne gänzlich zu schließen, welche weder dem entspräche, was man mit Recht von einem Hoftheater verlangt, noch dem gleich käme, was der Director eines größeren Stadttheaters leistet. Wir glauben, daß man in dieser Art zu verfahren größere Achtung für die Traditionen erkennen würde, welche sich an die hiesige Bühne knüpfen, als durch ein stumpfes Fortvegetiren in einem Zustande, dessen Mängel durch eben diese Erinnerungen und die daraus entstehenden Ansprüche nur noch fühlbarer werden.

Es wird Niemand beikommen, von einem Hoftheater in Weimar den scenischen Prunk der großen europäischen Bühnen zu fordern. Niemand wird in einem solchen die feenhaften Balletcorps oder ein verdreifachtes Orchester suchen, wie es Meyerbeer neuerdings in seinem „Etoile du nord" angewandt hat; noch wird Jemand alle den Aufwand von Scenerie und Maschinerie verlangen, wie sie dem Publikum in Paris, Berlin oder Wien geboten werden. Man fordert von Weimar nur Kunst, mehr Kunst und eine von falschem Schein freiere Kunst, als sie in Paris, Berlin oder Wien zu finden ist. Um eine solche Kunst auf unserer Bühne einheimisch festzustellen, müßten folgende drei wesentliche Hauptpunkte energisch aufrecht erhalten werden.

1) Eine intelligentere und wahrhaftere Pietät für die Meisterwerke früherer Zeiten, als die gebräuchliche. In Folge dieser: Hervorsuchen aller Varianten, neuer und besserer Uebersetzungen, seltener Versionen, feiner und geschickter Verbesserungen; — Aufführung von Meisterwerken, welche durch unverdientes Mißgeschick der Vergessenheit preisgegeben sind. Kein planloses Durcheinander der Aufführungen von berühmten Opern früherer Meister, nicht jene Nachlässigkeit in solchen Reproductionen, mit der man sich etwa eine lästige Pflicht vom Halse zu schaffen sucht, durch welches Verfahren das Andenken bedeutender Meister eher verunglimpft als gepflegt wird. Das Eine solcher Werke muß durch das andere zur Geltung gebracht werden und zwar in einer Reihenfolge, welche das Publikum zu einem innigeren Verständniß, zu einer Einsicht in den Standpunkt des Kunstideals, welches jenen Componisten vorschwebte, erzieht. Hauptsächlich aber keine solchen Reproductionen ohne die hinreichenden Kräfte, ohne durchaus befriedigende Besetzung der Partien, kurz ohne die Möglichkeit, sie mit Ehren zu Stande zu bringen, ohne des spöttischen Lächelns Derer gewärtig sein zu müssen, welche dergleichen Werke anderswo befriedigend aufführen gesehen haben.

2) Thätige, beständige und gewissenhafte Pflege des Studiums von Werken, welche die Gunst der Gegenwart genießen. Planvolles, unparteiisches Alterniren mit den besten Werken italienischer, französischer und deutscher Meister, ohne Vorurtheil gegen ein oder das andere Genre, ohne Ausnahme einer oder der anderen Schule. Eifriges Bestreben, solche Aufführungen, indem man den angestrengtesten Fleiß auf das Einstudiren verwendet, durch entschiedeneres Hervortreten künstlerischer Schönheiten zu charakterisiren, — ihnen ein edleres Gepräge zu geben, als man an solchen Theatern Sorge trägt, wo man derartige Werke nur montirt, weil sie gerade Mode sind, weil sie Einnahme machen und sich nur zu leicht mit einem wohlbestellten Theaterzettel begnügt. Rüstiges Angreifen eines neuen Werkes, sobald es erschienen ist, um es nicht etwa als alte Neuigkeit aufzutischen, wenn es allenthalben seine Carrière schon geendet hat. Ein derartiges Procédé Canal Mumien auszustaffiren kann nur daß Resultat herbeiführen, die Bühne, welche sich damit befaßt nach Außen zu discreditiren.

3) Ausgedehnte, unbeengte Gastfreundschaft gegen unedirte Werke, welchen man eine Zukunft zutraut, welche sich durch bemerkenswerthe Eigenschaften auszeichnen, wären diese selbst nur theilweise vorhanden, sei der Autor berühmt oder noch unbekannt, sei er aus Süd- oder Nord-, Ost- oder West-Deutschland, gehöre er unserer oder der anderen Hemisphäre an. Also Aufrechterhaltung der Initiative neuen Werken gegenüber. Sympathische verständnißwillige Aufnahme junger Talente, und somit kräftige Ermunterung für dieselben, ihre Werke unter günstigen Auspicien zur Aufführung zu bringen. Nächstdem nicht nur flüchtige persönliche Bekanntschaft, sondern vertrauter Umgang mit allen bedeutenden dramatischen Talenten; ehrenvolles Geltendmachen derselben auf unserer Bühne. Strenges Verpönen und Verban-

nen aller blos auf Schaulust berechneten Erscheinungen, vor denen die Kunst erröthen muß. Beharrliches, grundsätzliches Ausschließen aller vulgären Productionen, durch welche selbst wirklich begabte Künstler nicht verschmähen, Applause zu erpressen, und Vortheile zu verfolgen, die unter ihrer Würde sind.

Durch eine gewissenhafte und strenge Beobachtung obiger drei Punkte würde der Kunst in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Gerechtigkeit und Genüge geschehen.

Wir wissen nur zu gut, daß die sogenannten praktischen Leute vorgeben werden, die Theatercasse würde unter solchen Verhältnissen oft im Nachtheil bleiben, und daß man nur dann Geld macht, wenn man nichts Anderes denkt und träumt als Geld. Ohne uns in einen Streit darüber einzulassen ob die wahre Kunst wirklich auf deutschem Boden, im Herzen Deutschlands keine Sympathien mehr finden würde — in demselben Weimar, von welchem einst, wie aus einem Brennpunkt die Strahlen ausgingen, welchen Deutschland den Glanz seiner geistigen Cultur verdankt — antworten wir ihnen ganz einfach: daß man dann immerhin ein Stadttheater errichten möge, welches verpflichtet ist eine Anzahl unterhaltende Vorstellungen wie Mundvorräthe zu liefern. Damit ist Alles gesagt. Die Kunst hat dann nichts mehr einzuwenden und keine leeren Erinnerungen heraufzubeschwören.

Volksmusik.

Von

C. F. Weitzmann.

Die Tonwerke der Kirchen- Opern- und Kammermusik sind Producte eines künstlerischen Bewußtseins. Ein solches Bewußtsein aber entwickelt und bethätigt sich in einem einzelnen, besonderen Individuum, welches in seinen Compositionen eben sich und seine Besonderheit ausspricht. Wie sehr es dabei auch von dem allgemeinen Geiste seiner Nation getragen und bedingt werde, so ist es doch nicht die Nationalität des Künstlers, sondern jene seine Individualität, welche hier zunächst auf uns einwirkt. Daher wird uns bei einem Kunstwerke solcher Art zugleich auch der Urheber genannt; mit Recht gilt es uns für ein Bedürfniß auch diesen, den Künstler zu kennen, der ausdrücklich sein Inneres, sein individuelles Wesen darin niedergelegt und für uns herausgestaltet hat. Die Nationalität ist dabei so sehr das Untergeordnete und Zufällige, daß das Kunstwerk für alle geschaffen ist, welche, gleichviel ob derselben oder einer anderen Nation angehörig, nur jene zur Erkenntniß des Schönen überhaupt nothwendige Stufe der Bildung erreicht haben. Die Nationalität ist ein unmittelbarer Naturunterschied; die Kunst aber übt, wie die Wissenschaft und überhaupt jede Geistesbildung, die Macht aus, uns von solchem Naturunterschiede zu befreien und darüber zu erheben.

Hiernach ergiebt sich nun, daß die Volksmusik gerade umgekehrt das Erzeugniß einer **Volksgesammtheit**, nicht eines besonderen, bestimmten Individuums ist. Zwar muß es auch hier allerdings ein Individuum sein, welches einem solchen Liede und seiner Melodie die Entstehung giebt; was sich aber darin vernehmlich macht, ist nicht diese besondere Individualität, sondern eine Empfindung, eine Stimmung, die dem ganzen Volke gemeinsam ist, so daß sich in gewissem Sinne behaupten ließe, jedes Individuum desselben hätte der Autor werden können. Auch sind in der That manche Volksgesänge zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Gegenden des Landes öfters abgeändert und mehrfach umgestaltet worden, indem sich eben mehrere, verschiedene Individuen auf diese Weise daran betheiligt haben. Daher ist es schwer und in den meisten Fällen unmöglich, den ursprünglichen Verfasser anzugeben, während es andererseits auch gleichgültig ist, ihn zu erfahren, da uns, wie gesagt, keine einzelne Individualität, sondern eine gesammte Nationalität darin vorliegt.

Ebenso geht auch die Volksmusik nicht aus einem künstlerischen Bewußtsein hervor. Die kunstreichen Gesetze der Harmonie sind den eigentlichen Volksgesängen fremd; sie beschränken sich größtentheils nur auf die einfacheren Tonverhältnisse der **Melodie**. Die Melodie ist gleichsam die noch unmittelbare Naturseite der Musik. Obgleich nun die Musik wohl an und für sich Kunst ist, so giebt es doch für diese, wie eben auch für jede andere Kunst, einen Anfang, der zunächst noch der Natur angehört und aus dieser hervorging. Eben darin nun besteht der Charakter der Volksmusik, daß sie keine künstlerische, sondern eine noch **natürliche, unmittelbare** ist.

Manche Volksgesänge sind freilich entstanden, als die Behandlung der Musik schon eine mehr oder minder kunstmäßige geworden war. Solche lassen dann auch schon einen gewissen künstlerischen Einfluß nicht verkennen. Dessen ungeachtet dürfen auch sie noch, wenn sie nur sonst dem Geiste des Volkes treugeblieben waren, dem Bereiche der Volksmusik zugeschrieben werden. Eigentlich aber weist uns die Volksmusik auf jenen ursprünglichen Zustand des Volkslebens zurück, der gleichfalls ein noch kunstloser,

ein einfach natürlicher ist. Dort erscheint die Musik noch nicht als eine freie, für sich selbstständige, sondern als eine dienende; sie dient einerseits dem Tanze, andererseits der Poesie. „Die meisten Völker", sagt die geistreiche Therese Robinson sehr treffend, „singen ihre Tänze und tanzen ihre Lieder". Und eben dieser Punkt ist es endlich, den wir hier noch zu erörtern haben.

Die ursprüngliche, natürliche Musik ist also von Poesie und Tanz nicht geschieden. Der rohe Naturmensch äußert seine Empfindungen, gleich dem Kinde und dem bewußtlosen Thiere, zunächst durch den Laut seiner Stimme und durch gewisse Bewegungen seines Körpers. Der Ton der Stimme steigert sich bald zu einer dem Ohre erkennbaren Höhe oder Tiefe, zum musikalischen Tone, während er sich andererseits zugleich zu dem verständlichen Worte artikulirt und die begleitenden Körperbewegungen zur bezeichnenden Gebärde werden. Der wiederholte Ausruf der Freude oder des Schmerzes, das wiederkehrende Auftreten mit den Füßen oder Klatschen mit den Händen, das öftere Aussprechen desselben, oder eines ähnlich klingenden Wortes bringt sodann den Rhythmus herbei, der endlich die Töne zur Melodie, die Schritte zum Tanz, die Worte zum Verse ordnet und regelt und so allen drei Künsten erst gemeinsames Leben einhaucht und sie zur Stufe der schönen Künste emporhebt. Dieser Rhythmus ist es also, in welchem alle drei ihren Einheitspunkt finden, und auf ihn ist deshalb schon früh die Aufmerksamkeit gerichtet gewesen. Um ihn hervorzuheben und zu stärken sind die ersten musikalischen Instrumente erfunden worden, die denn im Grunde Nichts als bloße Lärminstrumente waren, wie das Sistrum der Egypter, das Toph der Hebräer, das Krotalon der Griechen und die Trommeln und Pauken, Schellen, Becken und Castagnetten anderer Völker. Selbst die später erscheinenden Flöten und Saiteninstrumente hatten zunächst nur den Zweck, die Stimme zu unterstützen und zu begleiten, damit sie nicht hinke und ermatte. Das Nachahmen der Melodien des Gesanges durch jene Instrumente führte sodann später zu der, erst in neuerer Zeit zu einer selbstständigen, für sich allein wirkenden Kunst ausgebildeten Instrumentalmusik.

Aus dem gleichzeitigen Erscheinen der Elemente der lyrischen Poesie, des melodischen Gesanges und des pantomimischen Tanzes, welches wir bei allen Naturvölkern wahrnehmen können und welches überall den ordnenden Rhythmus und die unterstützenden musikalischen Instrumente hervorrief, können wir nun auch entnehmen, daß die genannten Schwesterkünste nicht von einem Volke auf das andere übertragen wurden, sondern als Ausdrucksmittel innerer Seelenzustände, wie die Sprache, dem Menschen angeboren sind.

Die innige Verbindung der Musik mit der Poesie ist hierbei von besonderer Wichtigkeit. Wir finden sie bei allen Völkern, und wohl in allen Sprachen sind Dichten und Singen verwandte Begriffe. Einerseits erhält die Musik durch die Poesie gleichsam erst ihren bestimmten substantiellen Inhalt, denn an sich ist das Tönen und Klingen der Musik nur für die Empfindung, und von dieser Seite her lassen selbst Thiere sich dadurch ergötzen. Der Mensch aber bedarf weiter noch der Vorstellung, und dieser wird erst mit dem Worte Genüge gethan. So offenbart denn ein Volk in seinen Nationalgesängen nicht nur die Art und Weise seines Fühlens und Empfindens, nicht nur die allgemeine Stimmung seines Herzens und Gemüthes überhaupt, sondern es feiert darin auch die besonderen Gegenstände seiner Liebe, seiner Sehnsucht, seiner Hoffnung; es spricht die Lehren seines Glaubens, seiner Weisheit darin aus; es rühmt die Thaten seiner Helden und Vorfahren, verehrt und heiliget die Werke seiner Götter darin. Die Natur, von deren Reizen oder Schrecknissen es umgeben ist, kurz Alles, was irgend auf sein Inneres wie auf seine Schicksale Einfluß gehabt hat, ertönt in seinen Liedern, so, daß wir kein treueres Bild von dem Charakter eines Volkes und seinen geistigen und sittlichen Zuständen finden können als sich uns in solchen Liedern darstellt.

Andererseits aber gewinnen diese Lieder ihre eigentliche Lebendigkeit gerade erst dadurch, daß sie gesungen werden. Die Musik erst ist es, welche der Poesie jenen allgewaltigen Zauber, jene wunderthätige Macht mittheilt, von welcher schon die Sagen der grauen Vorzeit erzählen und welche glauben ließ, daß nur die Götter selbst die Erfinder dieser Kunst gewesen sein konnten. Die Melodie ist gleichsam die Wurzel, mit welcher die alten Traditionen und was sonst einem Volke lieb oder ehrwürdig ist, in der innersten Empfindung haftet, und diese Wurzel lebt selbst dann noch kräftig fort, wenn das, was die Worte sagen, seinen ursprünglichen Werth längst verloren hat und zu einer dürren Erinnerung geworden ist. Die Sinne halten fester als Gedächtniß und Reflexion. Diese Erfahrung haben schon die ersten Missionäre gemacht, welche zu jenen Naturvölkern hinausgingen, um ihnen das Christenthum zu predigen. Sie überzeugten sich sehr bald, wie innig ein solches Volk mit seinen Liedern und Gesängen verwachsen ist, wie fest es daran hängt, wie schwer es sich von ihnen trennt. Sie suchten also wenigstens die alten Texte jener Lieder vergessen zu machen, indem sie geistliche Worte unter die im Volke lebenden Weisen leg-

ten, und oft gelang es ihnen durch dieses Mittel, ihren neuen Lehren Eingang zu verschaffen. Auf ganz ähnliche Art glaubten auch die ältesten Contrapunktisten dem Volke für ihre neue Kunst nicht anders Geschmack einflößen zu können, als indem sie ihre Harmonien um einen Tenor bildeten, der eine bekannte Volksmelodie sang, welche dann, sonderbar genug, mit ihren oft frivolen Worten einer ganzen Messe zur Grundlage diente; selbst unter den Chorälen die wir noch heute singen, giebt es viele, die auf alten Volksmelodien beruhen. Auch die einst so beliebten mehrstimmigen Gesänge der Hausmusik, die napolitanischen Canzonen und Villanellen, die venetianischen Frottole und Balletti, schlossen sich dem Tone, dem rhythmischen Falle der Volkslieder an, und noch die ersten Sonaten und die späteren Suiten der Instrumentalmusik bearbeiteten zunächst die Formen der Allemande, Curante, Gavotte, Gige und anderer Volkstänze. So weit hat die ursprüngliche Volksmusik ihren Einfluß auszudehnen vermocht.

Ein Volk, so lange es noch im unmittelbaren Naturzustande lebt, ist ein auf sich beschränktes, in sich abgeschlossenes, von andern durchaus verschiedenes und eigenthümliches; so eigenthümlich die Sprachen, Sitten, Trachten und Neigungen der Naturvölker sind, so eigenthümlich sind auch deren Lieder sammt ihren Weisen und den sie begleitenden Tänzen. Der Urzustand eines Volkes zeigt uns den geheimnißvollen Proceß, durch welchen sich die dumpfen Regungen der Natur allmälig zur Klarheit des Bewußtseins und damit insbesondere auch zu den freien Schöpfungen der Kunst entfalten. Die Natur ist die Wiege des Geistes; in diesem reift Nichts, was nicht in jener vorbereitet, nicht von jener genährt war. Sollte es nun nicht von hohem Interesse sein, die Musik, deren wohlthuende Wirkungen ein Jeder empfindet, deren vollendete Leistungen von Allen bewundert und gepriesen werden, gerade da zu beobachten, wo sie sich aus ihren ersten Keimen, aus den Elementen der Natur selbst entwickelt und ihr wunderbares Dasein eben erst beginnt? Sollte es nicht von Interesse sein, zu sehen, wie das, was wir als die schönste und höchste Blüthe der Kunst anzusehen pflegen, schon in seinen ersten, noch unmittelbar natürlichen Anfängen erkennbar ist? In der That sind diese Anfänge der Musik oft von einer Art, daß sie, mit Geschick behandelt, selbst den Meisterwerken der Tonkunst zur Zierde gereichen. Es ist bekannt, wie z. B. Weber orientalische Melodien in seinen Oberon, Boieldieu schottische in seine Dame blanche eingeflochten, wie selbst Beethoven es nicht verschmähte, in seinen genialen Quartetten russische Melodien ertönen zu lassen.

„Dem blos ausübenden Künstler", bemerkt F. H. v. Dalberg, „der allen Reiz nur in künstliche Wendungen und Schwierigkeiten setzt, werden diese einfachen Volksgesänge nur wenig sagen. Merkwürdiger sind sie dem philosophischen Forscher, der aus den Liedern eines Volkes, verbunden mit der Kenntniß seiner Sprache, seiner Dichtungen, Tänze und Gebärdungen den Charakter und Kunstgenius jeder Nation, ja selbst den Grad ihrer Cultur zu bestimmen weiß. Gleich schätzbar sind sie dem denkenden Musiker, der voll Liebe zum Einfach-Schönen, Nationalgesänge und alte Volksmelodien aufsucht, um sich mit ihrem Geiste vertraut zu machen."

Wie nun auch die Kunst der Harmonie erweitert und mit neuen Zusammenklängen und Accordfolgen bereichert werde, das tiefinnerste Wesen der Melodie, der belebenden Seele einer jeden Tonschöpfung, wird dem denkenden Musiker nur erschlossen, wenn er oft sich erlabt und kräftiget an dem reinen, lebendigen Borne der Natur.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 14ten März gab der Musikverein Euterpe im großen Saale der Buchhändlerbörse ein Extra-Concert zum Benefiz seines Musikdirectors, des Hrn. A. F. Riccius. Das Programm war ein sehr interessantes und mit viel künstlerischer Umsicht zusammen gestelltes. Der erste Theil brachte die D-Moll-Symphonie von Schumann und das Triple-Concert (Op. 56) von Beethoven, vorgetragen von den HH. Jadassohn (Pianoforte), Kammermusikus H. Riccius (Violine) aus Dresden, Grützmacher (Violoncell). Die Schumann'sche Symphonie sprach vermöge der in ihr enthaltenen Frische, des jugendlichen Feuers und der Klarheit und Durchsichtigkeit allgemein in einem Grade an, wie kaum ein in neuester Zeit hier zu Gehör gebrachtes neues symphonisches Werk. Die sehr brave Ausführung trug nicht wenig zu dem Erfolge bei. Von den drei Spielern des Triple-Concertes möchten wir Hrn. Grützmacher den ersten Preis zuerkennen, während uns diesmal Hrn. Jadassohn's Pianoforte-Spiel am wenigsten befriedigte. Wie wir erfuhren, ward Hr. Jadassohn durch körperliche Indisposition an einer vollständigen Entfaltung seiner materiellen und geistigen Mittel verhindert. Hr. H. Riccius' Violinspiel war im Ganzen, und was das Technische betrifft, sehr brav; nur etwas mehr Kraft und poetischen Schwung hätten wir gewünscht. — Der zweite Theil enthielt nur religiöse Musik: „Liebesgesang aus Händel's „Josua" und die Cantate Davidde penitente von Mozart. Das erstere Stück ward sehr brav von Frau Dr. Reclam (Achsah) und Frl. Emma Koch (Othniel) gesungen

und gewährte ein hohes Interesse, um so mehr als man hier selten Händel'sche Musik zu hören bekommt. Für die Vorführung dieses Bruchstückes, wie auch des Davidde penitente muß man dem Directorium der Euterpe dankbar sein, denn auch letzteres Werk ist hier seit vielen Jahren nicht aufgeführt worden. Die Ausführung der Mozart'schen Cantate war ebenfalls im Allgemeinen eine sehr lobenswerthe und sprach für den Eifer, mit dem das Werk einstudirt war. Die Soli waren in den Händen der Frau Dr. **Reclam**, des Frl. **Emma Koch**, und des Hrn. **Schneider**, die sämmtlich ihre Aufgabe zur vollsten Befriedigung lösten. Die Chöre wurden von verschiedenen Gesangsvereinen und Dilettanten ausgeführt. Auch diese gingen, bis auf eine merkliche Unsicherheit der weiblichen Stimmen im Chore Nr. 4, sehr gut.

Der in Dresden lebende Componist und Pianist, Hr. **Moritz Siering**, hatte am 11ten März im kleinen Saale der Buchhändlerbörse eine Soirée musicale veranstaltet, in welcher er zwei größere eigene Compositionen — ein Trio für Violine, Violoncell und Pianoforte und ein Quintett für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Pianoforte — ferner noch vier Lieder und Gesänge vorführte. Letztere wurden von Frau Dr. **Reclam** sehr lobenswerth gesungen und durch diese gute Ausführung sehr gehoben. An sich sind sie im Ganzen wenig bedeutend und nur in dem Liede Gretchens aus „Faust": Meine Ruh' ist hin ꝛc. zeigten sich unleugbare Spuren von Talent und ein erfolgreicheres Streben. Die anderen Gesänge: „Sängers Trost" von J. Kerner, „An die Entfernte" von Göthe und „Sehnsucht" von demselben, hatten nichts Hervorstechendes in der Erfindung und ließen in der Form manchem Bedenken Raum. Vor Allem waren bezüglich der Letzteren die zu häufigen unberechtigten Textwiederholungen und die oft nicht sinngemäße Declamation störend. — Von mehr Bedeutung erschienen uns die Instrumentalwerke. Das Trio — nicht ganz tadellos ausgeführt von den Kammermusikern Hrn. **Seelmann** und **Schlick** aus Dresden und dem Componisten — ist ein anständiges und ansprechendes Werk im Salongenre. Höher steht noch das Quintett; besonders gefiel uns das Adagio, das gesunde Musik enthielt und von wirklichem Talente zeugte. Weniger befriedigten die übrigen Sätze, namentlich aber stand das Scherzo mit dem aus Fra Diavolo entnommenen Anfange und der starken Reminiscenz aus Beethoven's A-Dur-Symphonie allen anderen Theilen des Werkes nach. Die Ausführung des Quintetts durch die HH. Kammermusiker **Seelmann**, **Körner**, **Göring** und **Schlick** aus Dresden und dem Componisten gelang ungleich besser, als die des Trio's. — Im Allgemeinen bewiesen diese Compositionen ein beachtenswerthes Talent, das jedoch noch nicht vollständig zum Abschluß gekommen, und deshalb dem Ziele seines Strebens bis jetzt nur noch selten nahe kommt. Wir müssen daher das Hervortreten vor die Oeffentlichkeit bis jetzt noch als ein nicht ganz berechtigtes bezeichnen, sind aber der Meinung, daß Hr. **Siering** nach fortgesetzten ernsten Studien auf dem höheren Kunstgebiete bald wirklich Entsprechendes und künstlerischen Anforderungen Genügendes wird schaffen können.

Frl. **Agnes Büry** hat am 19ten März ihr Gastspiel auf unserer Bühne mit der Partie der Henriette in **Auber's** „Maurer und Schlosser" und der der Amina in einem Bruchstück aus dem zweiten Acte der „Nachtwandlerin", welches nach erstgenannter Oper gegeben wurde, beschlossen. Sie ist im Ganzen viermal aufgetreten: außer der letzten Gastvorstellung als Amina, als Lucia und als Rosina, und erfreute sich in allen diesen Vorstellungen eines ungetheilten Beifalls, der sich oft bis zu einem wahrhaften Enthusiasmus steigerte. Im Ganzen scheint sich Frl. Büry's künstlerisches Naturell vorzugsweise für das leichtere und besonders das feine Conversationsgenre zu eignen, ihre trefflichsten Leistungen waren daher die Rosina und die Henriette. Sie besitzt eine äußerst wohlklingende und gleichmäßig gebildete Sopranstimme von ungewöhnlichem Umfang, insbesondere ganz außerordentlicher Höhe, eine glänzende Coloratur, wie überhaupt eine vorzügliche Gesangsbildung nach italienischer Schule. Ihr Spiel ist ebensosehr anzuerkennen, besonders in der komischen Oper und im Soubrettenfach. Schon als wir sie in voriger Saison als Concertsängerin kennen lernten, erschien uns Frl. **Büry** als eine strebsame und begabte Künstlerin; seit dieser Zeit hat aber nicht allein ihre Stimme an Umfang, Wohlklang und Fülle gewonnen, sie hat auch im Technischen bedeutende Fortschritte gemacht und ihrem Gesange noch mehr Wärme und Verständniß zu verleihen gewußt, so daß sie jetzt eine bedeutende Stufe in ihrem Fache einnimmt. Frl. **Büry** wird demnächst nach London zur Saison gehen. Für künftigen Winter hat dieselbe ein halbjähriges Engagement auf Gastrollen an unserer Bühne angenommen. Wir können diese Acquisition nur als eine sehr glückliche bezeichnen, da durch dieselbe endlich die jahrelange Lücke im hiesigen Opernpersonale in unerwartet schöner Weise ausgefüllt wird. — Frau **Betty Gundy** setzte ihr Gastspiel seit unserem letzten Berichte als Romeo, Rezia und Fidelio fort und errang in allen diesen Partien glänzende Erfolge. Auch über diese Sängerin behalten wir uns nach beendeten Gastrollencyclus einen ausführlicheren Bericht vor.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hr. **Eulers**, Schüler des Conservatoriums zu Mailand, debütirte in Dresden als Oriovist (Norma) mit mäßigem Beifall.

Frl. **Ney** aus Dresden wird zunächst in Rotterdam gastiren.

Ein deutscher Pianoforte-Virtuose, **Emil Albert**, hat nach Pariser Blättern dort Glück gemacht, namentlich mit seinen eigenen Salon-Compositionen.

Viviers ist in Paris wieder aufgetreten und sind die Zeitungen seines Lobes voll.

Karl Klindworth, ein Schüler Liszt's, spielte im sechsten Abonnementconcert zu Hannover seines Lehrers Concert-Paraphrase über den Sommernachtstraum: Die Kritik nennt ihn einen vortrefflichen Virtuosen, dessen Spiel Kraft und Leben athmet und ein tiefes Verständniß bekundet. Es wurde ihm stürmischer Beifall zu Theil. Ueber Joachim's Mitwirkung in ebengenanntem Concert heißt es: „Er bekundete auf's Neue sein unübertreffliches, hinreißendes Spiel, eine Technik, die in ihrer Fertigkeit an's Dämonische grenzt, eine Tiefe des Geistes, die uns aus jedem Bogenstriche entgegen glüht, und besiegelte durch diese Vorträge seinen großen künstlerischen Ruf, der bereits weit über die Grenzen des Vaterlandes hinüberklang.

Verschiedene Mitglieder der Leipziger Oper haben auswärts mit Beifall gastirt, so Hr. Behr in Bremen, Hr. Schott in Hannover und Frau Günther Bachmann in Chemnitz.

Frau Rudersdorff-Küchenmeister giebt in Danzig Gastrollen.

In Hannover debutirte die Sängerin Frl. v. Perglaß als Leonore in Stradella.

Vieurtemps wird in Breslau zu Concerten erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. Das zweite große Musikfest der Schweiz wird in Sitten stattfinden. Rich. Wagner leitet die großen Musikaufführungen und Methfessel, Director in Bern, die Oratorien.

Neue und neueinstudirte Opern. Nach längerer Ruhe ist in Wien Weber's „Freischütz", in Berlin des Meisters „Euryanthe" wieder aufgeführt worden.

Todesfälle. Der Tenorist Rubini starb in Bergamo, 69 Jahre alt.

Literarische Notizen. Das erste Bändchen eines Sammelwerkes in Miniaturformat: „Die Componisten der neueren Zeit" ist von Balde in Cassel ausgegeben. Es sollen die Biographien von: Auber, Adam, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow (!), Gläser, Gluck, Halevy, Haydn, Herold, Kreutzer, Liszt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Reißiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber, — in Heftchen à 4 Bogen veröffentlicht werden. Das erste Heft bringt eine magere Biographie Mendelssohn's; das zweite die von Fr. Schneider. — Wir vermissen im Prospect: Berlioz, Gade, Schumann, Wagner! — Das ganze scheint eine Buchhändlerspeculation ohne Werth zu sein. Als Herausgeber wird W. Neumann genannt.

Vermischtes.

In Madrid ist Rossini's „Othello" wegen des Stoffes als „unmoralisch" verboten worden.

Von Posen aus berichten Theaterblätter, daß dort der „Prophet" beinahe allein das Repertoir beherrscht. Und das nennen diese Leute noch ein Repertoir!

Ueber Anton Wallerstein's Tanz-Compositionen als Zwischenacts-Musik in den Lustspiel-Vorstellungen des königl. Hoftheaters zu Hannover, schreibt man von dorther sehr anerkennend; sowohl über die Compositionen selbst, als über den glücklichen Anfang den die neue Intendanz gemacht: die Zwischenacte der Vorstellungen mit passender Musik auszufüllen.

Flotow's „Rübezahl" wurde in Cassel sehr glücklich aufgenommen, während „Die Matrosen" am Hofoperntheater zu Wien nur geringen Beifall fanden.

Das Autorrecht auf Meyerbeer's „Stern des Nordens" für alle Bühnen Europa's, hat der Director des komischen Theaters zu Paris für 400,000 Frcs. angekauft. So sagt man. —

Boieldieu's „weiße Dame", zum ersten Male im Jahre 1825 zu Paris aufgeführt, hat dort jetzt die 764ste Vorstellung erlebt.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.

Concertstücke für Pianoforte solo.

Ad. Schloesser, Op. 4. Valse de concert pour le Piano. **Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.**

Dieser Concert-Walzer ist ein ansprechendes, nicht sehr schwieriges aber für den Spieler dankbares Unterhaltungsstück, das mehr in den Salon als in den Concertsaal gehört. Etwas Hervorstechendes im Inhalt oder in der Technik haben wir nicht in diesem Werkchen gefunden.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

W. A. Mozart, Sonaten für Pianoforte. Neue Ausgabe mit Benutzung zuverlässiger Quellen redigirt von G. Nottebohm. Wien, Mechetti. Nr. 5—7. à 1 Fl., Nr. 8. 1 Fl. 15 Kr.

Die vorliegenden Hefte dieser mit vieler Umsicht redigirten und sehr geschmackvollen Ausgabe der Mozart'schen Sonaten enthalten die Sonaten in A-Moll, F-Dur, D-Dur und die Phantasie und Sonate in C-Moll. Wir machen nochmals auf dieses verdienstliche Unternehmen aufmerksam.

W. A. Mozart, Célèbre Fantaisie en Fa mineur pour Piano à 4 mains, arrangée pour Piano à 2 mains par Th. Kullak. (Rénovation des oeuvres classiques No. I.) **Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.**

Der geschätzte Pianoforte-Componist und Arrangeur führt dieses verdienstvolle Unternehmen mit folgenden Worten ein: „Die wachsende Anzahl neuer Erscheinungen im Gebiete der Pianoforte-Literatur drängt nach und nach eine Menge vortrefflicher Clavierwerke älterer Zeit in den Hintergrund und überliefert sie der Vergessenheit. Namentlich gilt dies von solchen, deren Ausführung an die Betheiligung mehrerer Spieler gebunden ist, denn nur Wenigen ist es vergönnt, jederzeit über fremde mitwirkende Kräfte zu verfügen, und das bloße Studium einer einzelnen Clavierstimme giebt keine Vorstellung vom Gesammtinhalt. Die vorhandenen zweihändigen Arrangements solcher Werke genügen nicht mehr, da sie meistentheils für den Standpunkt einer Technik berechnet sind, die selbst von Dilettanten jetzt überschritten ist, und in dieser Form nur das Allernothwendigste nothdürftig wiedergeben. Der Zweck der „Rénovation" ist deshalb, einige der vorzüglichsten Clavierwerke gedachter Art dem Solospieler in einer Weise zugänglich zu machen, welche den wesentlichen Schönheiten der Originale möglichst geringen Abbruch thut, und geeignet ist, das Interesse an denselben wieder aufleben zu lassen. Für diesen Zweck haben freilich die Mittel benutzt werden müssen, welche der reichen und complicirten Technik des modernen Virtuosenthums allein zu Gebote stehen, und es dürfte nicht die schlechteste Nutzanwendung dieser neuen Technik sein, sich an classischen Formen zu verwerthen". Wir glauben, diese Worte werden die beste Empfehlung für dieses Sammelwerk sein, da Kullak das, was er verspricht, in diesem vorliegenden Arrangement des Mozart'schen Werkes nach allen Seiten hin erfüllt und dabei mit Verständniß und Pietät verfährt. Nur sehr tüchtige Pianisten dürfen sich an diese „Renovation" wagen, denn selbst die stellenweise angegebenen Erleichterungen verlangen eine schon bedeutendere künstlerische Technik.

Simon Sechter, Bagatellen für das Pianoforte. Wien, Witzendorf.

Unter dem bescheidenen Titel „Bagatellen" wird in diesem Werkchen mehr und Tüchtigeres geboten, als man oft in größeren prätentiös auftretenden Musikstücken findet. Das Heft enthält elf Clavierstücke verschiedenen Charakters und Inhaltes, die sämmtlich für den Ernst und die künstlerische Intelligenz ihres Componisten sprechen. Die Gedanken sind stets edel, ansprechend und frisch, die Form gewandt, die Behandlung des Instrumentes effectvoll, die Harmonik zeigt den gelehrten Musiker. Da diese Clavierstücke keine großen technischen Schwierigkeiten darbieten, werden sie voraussichtlich eine weite Verbreitung finden, die wir im Interesse des guten Geschmackes dem Werkchen von Herzen wünschen wollen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Duetts, Terzetts ꝛc.

Ferd. Sieber, Op. 10. März und Mai. Zwei zweistimmige Lieder für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. $17\frac{1}{2}$ Sgr., einzeln à 10 Sgr.

— — —, Op. 13. Die Gondelfahrt. Nocturne für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 10 Sgr.

Recht ansprechende, doch auch sehr leicht und im neuitalienischen Geschmack gehaltene Lieder. Das fast fortwährende Gehen der beiden Stimmen in Terzen oder Sexten im Verein mit einer sehr einfachen und in italienischen Opern bereits zur Genüge gehörten Begleitung dürfte auf die Länge sehr ermüdend werden. Ein einzelnes dieser Lieder einmal zur Unterhaltung und mit Geschmack gesungen wird immerhin einen nicht unangenehmen, wenn auch nur flüchtigen Eindruck machen. Als Uebung für fortgeschrittene Gesangsschüler sind die Gesänge ihrer stimmgerechten Fassung wegen zu empfehlen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage: „Abend-Zeitung" betreffend.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 14. Den 31. März 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Oper in Frankreich und Deutschland.

Eine Zeitbetrachtung.

Wenn man die musikalische Entwickelung unserer Zeit mit der früherer Perioden vergleicht, muß es auffallend erscheinen, daß gegenwärtig die französische dramatische, oder vielmehr die Opernmusik, nicht nur im eignen Lande einen überwiegenden Einfluß besitzt, sondern auch in Deutschland leider noch immer eine so bedeutende Rolle spielt. Die französische Oper wirkt auf die freie Entwickelung der deutschen dramatischen Musik, trotz aller Gegenbestrebungen noch immer verderblich genug ein, schon deshalb, weil sie im Publikum eine durchaus frivole Geschmacksrichtung verbreitet. Auf den Beifall der gedankenlosen Massen gestützt, ist sie sogar mit der allbeliebten und allverbreiteten, und von ihr doch wesentlich verschiedenen italienischen Oper (richtiger Singspiel) in die Schranken getreten und theilweise siegreich aus dem Kampfe hervorgegangen.

Während man nun im Allgemeinen mit Recht annehmen kann, daß der Erfolg eines Genres den Erfolg der, ihm verwandten Richtungen nach sich zieht — finden wir im Gegentheil, daß die französische Opernmusik in Deutschland isolirt geblieben ist, so daß man bei uns Wenig oder Nichts von der französischen Instrumental- und Vocalmusik vernimmt.

Und dennoch wäre die Gefahr viel geringer und das Loos bei Weitem vorzuziehen, die französische Concertmusik in Deutschland so an der Tagesordnung zu sehen, wie die französische Opernmusik es leider noch ist. Denn Concerten, und wären sie wie Sand am Meere, kann man aus dem Wege gehen, der Oper aber nicht. Theils die hohen Preise, theils der mehr gesellschaftliche Ton und die aristokratische Exclusivität, halten den Theil des Publikums, welches die Hauptstütze des Theaters bildet, den Mittelstand, die studirende Jugend, 2c., ab, die Virtuosenconcerte zu frequentiren. Sie werden davor rein instinktiv bewahrt, weil sie im Virtuosenthum mit Recht den „haut goût" der „feinen Gesellschaft" wittern. Das Theater ist aber unter allen Umständen ein Theil des öffentlichen Lebens, zu welchem sich das „Volk" unausbleiblich hingezogen fühlt. Ein je bedeutenderes

Bildungselement daher in der Bühne ruht, — um so durchgreifender, je volkreicher und wohlhabender der Ort, und je namhafter der Rang, den die Bühne einnimmt, — desto verderbender und beklagenswerther ist es, daß gerade hier Deutschland es sich zur Ehre rechnet, mit dem französischen Geschmack, d. h. mit dem Modegenre der „haute volée“, noch immer durch dick und dünn zu gehen.

Allerdings hat es Zeiten gegeben, in welchen die französische Oper, (mit Ausnahme von Gluck und Mozart) die beste war, namentlich von der französischen Revolution bis zur Restauration, oder ungefähr von Mozart's Tod bis zu C. M. v. Weber. Diese Glanzperiode der französischen Oper, die sich in Méhul, Cherubini und Spontini concentrirte, wozu wir noch Boieldieu und Isouard fügen müssen, brach sich ganz natürlich auch Bahn nach Deutschland.

Zwar ging es damit noch immer langsam genug, wie wir beispielsweise daraus ersehen können, daß Méhul's „Joseph“, und „Helena“, Boieldieu's „Johann von Paris“, Cherubini's „Lodoiska“ (und, fabelhafter Weise auch Mozart's „Entführung“) sämmtlich erst unter Weber's Leitung, in den Jahren 1817 und 1818, auf der Dresdner Bühne erschienen! —

Nachdem die Bahn aber einmal gebrochen war, machte die französische Oper, namentlich durch Spontini, von Berlin aus, rasche Fortschritte. Ihr stellte sich aber bald Rossini, und zwar mit solchem Erfolge entgegen, daß die italienische Musik plötzlich das Feld allein zu behaupten schien und nicht nur die Franzosen längere Zeit verdrängte, sondern auch die Anerkennung Weber's, Marschner's und Spohr's wesentlich verzögerte und erschwerte. Die deutsche Bühne konnte trotzdem für diese Errungenschaften den Fremden noch immer dankbar sein, da wir diese Meister für die Fehler der Schüler nicht verantwortlich machen können. Opern wie: „Joseph“, „Wasserträger“, „Weiße Dame“, „Johann von Paris“, „Cortez“, „Olympia“, „Vestalin“, „Tell“, „Barbier“ 2c., werden vom deutschen Repertoir auch solange eifrig festgehalten werden, als die Oper in ihrer jetzigen Gestalt überhaupt noch besteht.

Hat aber ein Styl oder Geschmack sich einmal eingebürgert, so nimmt das Publikum alle Fehler, Ausartungen und Verderbtheiten dieses Styles willig mit in Kauf, theils aus Gewohnheit und Bequemlichkeit, theils weil bei dem Publikum der feinere Unterscheidungssinn und ein tactvoller Geschmack meist nicht vorhanden sind. Und so geschah es denn, daß die Nachzügler und Nachbeter der Franzosen und Italiener mit offenen „Armen“ empfangen wurden, weil der offene „Sinn“ und die gesunden Ohren, trotz Webers glanzvollen Bemühungen, noch immer zu den Seltenheiten gehörten.

Kaum begann Spontini's Stern zu erbleichen, so rückte die Trias: Auber, Halevy und Meyerbeer in's Feld, deren Jeder eine wirksame Oper schrieb, um durch deren Credit ihren späteren Geistesbankerott zu verdecken. Es liegt in der Natur jeder künstlerischen Entwickelung, daß dieselbe vom Geringeren zum Werthvollen steigt, und einen Culminationspunkt erreicht, über den hinaus die Individualität nicht gelangen kann. Das wahre Genie unterscheidet sich eben hierbei von dem mehr oder minder forcirten Talent dadurch, daß das Genie, einmal in der Nähe der Maximalleistung angekommen, sich nicht nur auf gleicher Höhe zu erhalten weiß, sondern von da an immerfort, wenn auch weniger augenfällig, steigt. Das sehen wir bei Gluck, (dessen Iphigenie recht eigentlich erst die epochemachende Oper war) bei Mozart (der vor der „Entführung“ schon 13 Opern geschrieben hatte) bei Weber (der erst mit dem Freischütz der große Weber ward) und bei Wagner (von dessen Rienzi bis zu Lohengrin eine wahrhaft großartige Steigerung sich kundgiebt).

Anders bei Auber, Halevy und Meyerbeer. Die Periode ihres Glanzes liegt weit hinter der Gegenwart. Sie erreichten in der „Stumme“, in der „Jüdin“ und in „Robert“ ihren Culminationspunkt, von dem sie unaufhaltsam herabschossen, wie eine ausgebrannte Rakete, obgleich sie alle nur möglichen Reizmittel verschwendeten, um sich und das Publikum fort und fort zu stimuliren.

Wie in der italienischen Oper von Rossini bis Ricci ein fortwährendes Decrescendo des Genie's und Geschmackes sich zeigt, und in Bellini, Donizetti und Verdi repräsentirt wird, so sind auch die Nachtreter der Componisten, welche Frankreich mit Stolz die Seinigen nennt, die HH. Adam, Grisar, Thomas, 2c., wieder ein zehnfach verdünntes Dekokt jener „großen“ Tendenz-Musik-Bären. Im Namen der alten und neuen Triumvirn und unter dem Schutz der Tricolore brandschatzen uns diese jüngsten Söhne Frankreichs, und zwar da, wo es uns am Empfindlichsten ist — auf jenen Bretern, welche die Welt bedeuten!

Wir behaupten nicht, daß das gegen die Neigung des Publikums geschah, obgleich die Thatsache beachtenswerth ist, daß die Hoftheater mit glänzendem Zuschuß da, wo sie nicht unter energischer und künstlerischer Leitung stehen, und sich nur einseitig nach dem Geschmack des Hofes richten, fast durchgängig dem französischen oder italienischen Genre hul-

digen und diesen dem Publikum octroyiren, soweit dieses von der Mode und dem „guten Ton", noch nicht besessen sein sollte. Hoftheater mit freien Dirigenten und künstlerischer Leitung, sowie Stadttheater mit gebildetem Publikum halten sich im Ganzen von diesem Vorwurf freier, sofern nicht die Nachahmungswuth oder die Speculation auf Namen einzelner verwöhnter und berühmter Gäste (welche die schlechten Opern gewöhnlich am liebsten singen, und sie, wie eine Seuche, in aller Herren Länder herumschleppen) auch hier die besseren Intentionen unterdrückt.

Doch ist auch ein innerer Grund für die französische Occupation der deutschen Bühne vorhanden und dieser ist es, auf welchen wir aufmerksam machen wollten. Er ruht auf dem Einfluß der Literatur auf die Oper. Obgleich die gute französische Musik mit meist mittelmäßigen, oft schlechten Texten, dauernden Anhang gewonnen hatte, bedurfte es doch für die Epigonen, wie wir schon erwähnten, forcirter Reizmittel, um sich zu halten. Diese lagen allerdings theilweise in gesteigerter Instrumentation, in Effecthascherei, Contrasten, 2c., da der decorative und scenische Aufwand durch Spontini schon eine Höhe erreicht hatte, welche nur mit äußerster Anstrengung zu überbieten war.

Aber einen Hauptreiz fanden die Franzosen — schon längst bevor die deutschen Componisten daran gedacht hatten, — im Text — nicht etwa mit künstlerischer Grundlage, aber mit situationsreichen, spannenden, verwickelten Fabeln. Diese verdeckten den Mangel an musikalischer Tiefe und Gestaltungskraft bei den Franzosen ebenso trefflich, als bei den Italienern der „Vortrag", der „Gesang", dieselben Dienste ausreichend leistete, da hier der Vortrag des „Sängers" und somit „der Oper Glück machte".

Die Oper war daher in ihre 3 Elemente glücklich zerspalten, und das „divide et impera" lag auf der Hand, wenn man den Vortheil zu benutzen verstand. Man ließ den Deutschen bereitwillig die „Musik", die gestaltlos sich immer mehr zu verflüchtigen drohte, so daß die deutschen Componisten sich mehr und mehr dem rein Instrumentalen zuwandten, theils aus Neigung, theils aus Verzweiflung. Frankreich und Italien theilten sich dagegen neidlos in „Sujet" und „Gesang" in Situation" und „Vortrag", wozu die theils sinnenkitzelnde frivole, theils denkfaule gedankenarme Musik als Zugabe noch immer willkommen erschien.

Man mache die Probe und erkundige sich im ungebildeten oder verbildeten Publikum genau nach dem, was solche „Hörer" aus einer französischen oder italienischen Oper mit nach Hause bringen. Man bekommt entweder die Erzählung einer sehr spannenden Fabel, oder die Schilderung einer lockenden Pracht oder das Entzücken über eine „Melodie" (die denn auch richtig jeder Schusterjunge nach 4 Wochen pfeift) zu hören, wenn nicht etwa das Gesammtinteresse durch die „Leistungen" eines Gesangsheroen consumirt war. Von der Musik, vom Ensemble, von der Charakteristik, 2c., ist nicht die Rede, das verspricht man uns erst nach „öfterem Hören". Vor der Hand hält man sich an das Einzelne und beweist dadurch schlagend, daß die Oper das, was sie sein wollte erreicht, aber das was sie sein sollte, verfehlt habe. Der Gesammteindruck ist bei ihnen Nebensache, aber bei jedem Kunstwerk doch gerade die Hauptsache! —

Wenn das französische Drama und Lustspiel sich im deutschen Schauspielhause nicht bereits festgesetzt hatte, zu einer Zeit, wo vom deutschen Drama eben Nichts zu spüren war, wäre es den Nachzüglern der großen Franzosen um Vieles schwerer geworden, sich zu halten. So aber kamen die Scribe'schen Lustspiele und Victor Hugo's Effectdramen nur unter anderer Maske, als „komische Opern" und als „große Opern" überraschend schnell zur Aufnahme, man nahm sie wie alte Bekannte auf, hatte ein günstiges Vorurtheil, und — Blech, Tamtam, große Trommel, Sonne, Eisbahnen, Pulverminen, Erdbeben, 2c., thaten das Uebrige.

Wenn Scribe nicht war, so war Meyerbeer nicht. Wer kennt Meyerbeer's „Jephta", „Alimelek", „Romilda und Constanza", „Emma di Resburgo" und wie alle die italienisch-französischen Experimente heißen, die Meyerbeer machte, ehe er seinen Schatzgräber Scribe fand? Meyerbeer laborirte 20 Jahre an seiner Charakterlosigkeit, bis dem Componisten von „Gott und die Natur" endlich „Robert der Teufel" aus der Klemme half — und zwar für eine Kleinigkeit — für den Verlust der echten Künstlernatur, die in Meyerbeer wohlgeschlummert hatte, aber glücklich „zum Teufel" ging! — Darum ist Meyerbeer, der Schüler Vogler's, der Freund Weber's, der wissenschaftlich Gebildete und reichlich Begüterte, eben der Verdammungswürdigste von Allen, denn er ist ein — Apostat! —

Man betrachte das deutsche Drama in der Restaurationsperiode, in welcher Victor Hugo und Scribe ihre Laufbahn begannen. Das deutsche Drama war von Schiller's Tode bis zum Auftreten des „jungen Deutschland" theils so bombastisch und unnatürlich, theils so nervös und extravagant geworden, daß es damals gerade am Wenigsten fähig war, die Concurrenz der Idee mit dem Effect, den Kampf des Inhaltes mit der Form auszuhalten

oder gar siegreich durchzukämpfen. Wenn man die Verkehrtheiten und die Unnatur von Müllner, Raupach, Houwald, ꝛc., oder das gänzliche Ignoriren des Real-Gegebenen der Bühne in Grabbe und Büchner sieht, kann man sich nicht wundern, daß die Praxis der Franzosen diesen Ueberschwenglichkeiten und Unnaturen den Rang gründlich ablief.

Ebenso in der Oper. Was haben unsere besten Componisten an ihren Operntexten zu kauen und zu würgen gehabt — von Mozart bis auf Wagner! Was ist über die deutschen Operntexte geschimpft worden, und Keiner von allen Schreiern hat's besser gemacht. Nachdem Weber zur rechten Zeit den Volkston angeschlagen hatte, und in seinem „Freischütz" einen Text an das Licht brachte, der, trotz aller Schwächen doch schon ein wahrer Juwel war — seitdem verlor man sich wieder im Volksthümlichen, vergrub sich in die speciellste Sagenwelt oder setzte Walther Scott's und Anderer Romane in Musik. Wie Vortreffliches hat Marschner in „Hans Heiling" im „Vampyr" und „Templer" geleistet, und wie bedauert man doch jedesmal, daß solche Musik an solche Texte noch in einer Zeit verschwendet wurde, wo man doch schon hinlängliche Erfahrungen hätte sammeln können, um zu begreifen, daß auf diesem Wege kein Heil sei. Hat doch Spohr, der geniale Tondichter der verwässerten Faust-Sage, in neuester Zeit Kotzebue hervorgesucht, um die längst begrabenen Kreuzfahrer nochmals mit einem kargen Scheinleben zu begaben, während Laube, Gutzkow, Hebbel ꝛc., die deutsche Bühne bereits wieder aus ihrer Gedankenlosigkeit kräftig emporzuraffen begannen! Die Componisten hatten Nichts gelernt und Nichts vergessen!

Das war eben das Unglück, daß der Musiker vom Dramatiker, und dieser von jenem Nichts wissen wollte. Operntexte waren Dinge, mit denen sich in Deutschland kein anständiger Dichter befassen wollte, während die Franzosen darauf ihre gegenseitigen Erfolge gründeten. Die deutschen Componisten besaßen entweder zu wenig Geschmack und Urtheil, oder zu viel Selbstvertrauen und einseitiges Genügen, um sich um den dramatischen Gehalt ihrer Texte viel zu kümmern. Wer übrigens Texte für Componisten gearbeitet hat, weiß auch, daß es kein undankbareres Geschäft auf der Welt giebt. Denn den Zusammenhang und Gehalt, den die Textschreiber ihren Producten allenfalls noch einverleiben, streichen gewöhnlich die Componisten aus hundert Gründen, weil das Alles nicht „musikalisch" sei! —

Jetzt freilich hat man diese Fehler theilweise erkannt. Die Dramatiker fühlen, welches bedeutsame Moment ihnen in der Oper unerkannt verloren ging; die Musiker erkennen, welche Hülfsmittel im Text liegen, den sie lange Zeit nicht kärglich genug erhalten konnten. Man kann aber nicht behaupten, daß ästhetische Gründe sie eines Besseren überzeugten, sondern eine 25jährige traurige Erfahrung, in welcher unendlich viel verloren ging — die deutsche Oper. Jetzt, wo die deutschen Bühnendichter und Componisten das Bessere nicht nur wollen, sondern theilweise schon leisten, haben sie unendliche Mühe, sich durch das Fremdartige und Feindliche hindurchzuarbeiten und die Tradition, die Verwöhnung und das Vorurtheil eines Vierteljahrhunderts zu überwinden.

Um so verblendeter ist der Widerstand, den Wagner mit seiner Reform der Oper noch immer findet. Die Einen schreien über Wagner's revolutionäre, Alles umstürzende Theorie, die Anderen über seine empörend klare und vernunftgemäße Praxis, und die Dritten glauben Wunder was entdeckt zu haben, wenn sie herausgespürt, daß Wagner eigentlich nur das concentrirt und harmonisch durchgebildet hat, was in Gluck, Mozart und Weber einerseits, und in Beethoven anderseits sich vereinzelt kund gab. Daß Wagner's Ideen nicht „wild" gewachsen sind, daß sie sogar theilweise „in der Luft gelegen haben" (wie die Kunst zu instrumentiren), ist gar nicht zu leugnen — aber, um das Ei des Columbus zu finden, muß man eben ein — Columbus sein!

Von unserem Gesichtspunkte aus erscheint Wagner's Grundidee des musikalischen Drama, welches alle Vorzüge des Drama, des musikalischen und künstlerisch darstellenden Ausdrucks in sich vereinigt, und somit die zersprengte Trias, welche sich in drei Nationen vertheilte, wieder zusammenfaßt als eine, durch die Zeit allerdings vorbereitete, aber eben deshalb durch die Kunstzustände nicht nur gerechtfertigte, sondern für die deutsche Oper geradezu nothwendige That. Was hat es allen Denen, die vor Wagner da waren, geholfen, daß Gluck schon vor 70 Jahren das anstrebte, was sie so gut als Wagner hätten ausführen können, wenn sie gewollt oder — gekonnt hätten?

Die Indolenz oder Einseitigkeit von Denen, die jetzt Wagner's Gegner sind, hat es gerade dahin gebracht, daß wir auf unserer Bühne nicht mehr Herren waren, sondern von der Laune der Franzosen und Italiener abhingen.

So wenig also die Gegner Wagner's das Wesen der Oper und die Ursachen ihres Verfalles begriffen haben, eben so wenig begreifen sie jetzt Wagner selbst. Sie könnten nichts Treffenderes sagen, als daß Wagner im Grunde „nichts Neues" bringe. Das soll in ihren Augen eine Herabsetzung, wohl gar eine Beschuldigung sein, aber dadurch be-

weisen sie gerade die Nothwendigkeit seiner Sendung. Ein Reformator hat stets auf Vorhandenem gefußt und die vorhandenen Elemente benutzt, concentrirt und geläutert. Eine jede Umwälzung muß mannichfach vorbereitet sein — denn nur dadurch wird sie eine organisch nothwendige, wirksame und nachhaltige.

Frankreich kann diese jetzt neu entstehenden Zerwürfnisse im deutschen Lager nur mit Freuden begrüßen, wie es alle deutschen Spaltungen von jeher begünstigte und benutzte. Es hat diese Feindseligkeiten sogar theilweise hervorgerufen, und das Franzosenthum kann noch immer dabei gewinnen. In Frankreich hat die Kunst ihre geschäftliche Seite, wie man diese Art von Praxis nennen muß. Der Julikönig lehrte seinem Volke nicht umsonst, aus Allem eine Börsenspeculation zu machen, warum aus der Oper nicht! Eine Oper ist eine sicherere Rente, als Staatspapiere und Actien! Hierzu hat das neue Kaiserthum noch Titel und Würden, Orden und Uniformen gefügt, zwar weniger reelle, aber desto glänzendere Dinge. Was bedarf es da noch idealer und sittlicher Momente in einer Zeit, die so stolz darauf ist, durch den Schein die Wirklichkeit verdecken und ersetzen zu können! —

Man ist in Frankreich noch viel zu sehr daran gewöhnt, im Deutschen einen blinden Nachahmer und enthusiastischen Verehrer zu finden, sowie anderseits alle deutschen dramatischen Bestrebungen mit Vorurtheil oder Uebermuth zu betrachten, namentlich aber die deutsche Oper der Gegenwart (wir meinen die eines Meyerbeer, Herold, Flotow, Schmidt, Lortzing, 2c.) als Dienerin und Nachtreterin französischen Geschmacks zu erkennen: daß man sich begreiflicher Weise jenseit des Rheines genug dagegen sträuben muß, sich von Wagner, einem deutschen Operncomponisten, Gesetze vorschreiben zu lassen.

Daß für Wagner's Kunst in Italien und England jetzt noch Weniger zu hoffen ist, leuchtet von selbst ein. Sosehr sich also auch Wagner dagegen wehren mag, so scharfen Accent er auch auf das allgemein Menschliche, auf das Kosmopolitische seiner Musikdramen legt, so müssen wir vor der Hand den Kampf um seine Kunstprincipien doch als einen durchaus Nationalen bezeichnen. Wagner ist durchaus deutsch; er ist es jetzt schon, trotz der internationalen Angriffe gegen ihn — und er bleibt es solange, bis durch Niederkämpfung aller falschen Principien das einzig Wahre wirklich sich durchgerungen hat, womit natürlich die Nationalitäten von selbst verschwinden, weil sie sich assimiliren und in einer Idee aufgehen.

Weil hier die Kunstidee mit der sittlichen Idee Hand in Hand geht, giebt der sittliche Zustand des einzelnen Volkes, sowie das mehr oder weniger entschiedene Vorwalten des Idealen in jeder Nation, den besten Maßstab, wessen Charakter die Wagner'sche Kunst am meisten verwandt, welchem Boden sie entsprungen ist, und auf welchem sie sich zunächst und am fruchtbarsten ausbreiten und vermehren muß.

Bei einem solchen Gedankengange ist es so naturgemäß, auf die Zukunft hinzublicken, daß diejenigen, welche sich über das „Zukunftsdrama" und die „Zukunftsmusiker" lustig machen, sich selbst am Meißen lächerlich machen, weil sie ihren absoluten Unverstand dadurch documentiren und beweisen, daß sie mit ihren Gedanken nicht über das Heute und Morgen hinwegkommen können. Für diejenigen, für welche nur das Bestehende Recht hat und nur das Vergangene, kraft der Verjährung, mustergiltig ist — für diese ist überhaupt die Geschichte nie etwas Anderes, als ein Anekdotenbuch gewesen. —

Hoplit.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Heinrich Marschner, Op. 162. Sechs Lieder von Hoffmann v. Fallersleben für eine tiefe Singstimme (Bariton oder Alt) mit Begleitung des Pianoforte. — Offenbach, André. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Um einen wahren und ungetrübten Genuß von vorliegenden Liedern haben zu können, um dieses Werk richtig zu beurtheilen, muß man nothwendig von der kunsthistorischen Periode der Neuzeit absehen und sich in eine frühere Zeit, oder wenn man will, auf einen „überwundenen Standpunkt" zurückversetzen.

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet sind diese Lieder von einer nicht geringen Bedeutung und würden, wären sie in der Zeit unmittelbar nach C. M. v. Webers Tode erschienen, großes Aufsehen gemacht haben. Aber auch jetzt noch erscheinen sie als eine schöne Stimme aus einer hochberechtigten Kunstperiode, als der liebe Erinnerungen erweckende Nachhall einer freundlichen Vergangenheit. Die H. Marschner eigenthümliche musikalische Kraft, die Tiefe seiner duftigen Romantik, der große Reichthum an ursprünglichen, äußerst eingänglichen und doch stets edlen Melodien verleugnen sich auch in diesem kleinen Werkchen nicht. Noch immer sprudelt ihm der frische Quell der Erfindung, mühelos strömt ihm noch immer eine reiche Gedankenfülle aus der Brust. Was er hier

giebt, ist musikalisch sehr schön und nur gegen die etwas antiquirte Form, in der er die Blüthen seines reichen Geistes giebt, ließe sich so Mancherlei sagen. Wie fast allen Gesangs-Componisten der älteren Zeit, so genügt es auch Marschner, den poetischen Inhalt des Gedichtes in seiner Totalität musikalisch wiederzugeben; auf feinere Details, wie die eine jedem Worte entsprechende Declamation, das Vermeiden von unmotivirten Textwiederholungen und der aus einer solchen nothwendig entstehenden Zerstückelung der Verse und das Stören des Sinnes derselben, nimmt er keine Rücksicht und steht nicht an, zum Vortheile der musikalischen Abrundung oder um eine schöne Melodie anzubringen, den kunstvollen Bau des Gedichtes selbst zu opfern. Wir könnten auch aus diesen Liedern verschiedene Beispiele davon anführen, begnügen uns aber hier mit der Andeutung dieser Mängel. Die Musik, die Marschner zu den Gedichten geschaffen, giebt den in ihnen wehenden poetischen Geist wahr und sinnig wieder, die Melodien sind frisch, duftig und zum Herzen sprechend, namentlich in Nr. 1 „O Du meine liebe Taube", Nr. 2 „Drei Knospen", Nr. 3 „Das Winterveilchen" und Nr. 6 „Das sehnende Herz". Weniger haben uns Nr. 4 „Was kümmerts mich?" und Nr. 5 „Du Mädchen von der Heide" angesprochen, obwohl auch hier sich die Meisterhand nicht verkennen läßt. Die Pianoforte-Begleitung ist bei allen sechs Liedern interessant, leicht ausführbar, durchsichtig und reich an schönen, wenn auch nicht neuen Harmonien.

Wilh. Baumgartner, Op. 12. Eine Frühlingsliebe. Liederkreis für Gesang und Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 2 Hefte, à 15 Ngr.

Die beiden Hefte enthalten zwölf Lieder von Geibel, Mörike, Rückert, Hoffmann v. Fallersleben, Alfred Meißner, Frankl, J. Mosen, Heine und Lenau. Wir wissen nicht, welchen dieser Liedcompositionen wir den Vorzug geben sollen, denn sie stehen sämmtlich auf einer so hohen künstlerischen Stufe, sie sind alle so tief und wahr empfunden und in so edler Weise wiedergegeben, daß jedes in seiner Art vorzüglich genannt werden kann und man wohl selten einen so reichen Schatz herrlicher musikalischer Ergießungen auf einem so kleinen Raum vereinigt finden wird. Neben der hohen Begabung, welche der Componist in diesen Liedern zeigt, giebt sich ein klares künstlerisches Bewußtsein dessen kund, was man gegenwärtig nach dem Vorgange von Meistern wie Beethoven, Franz Schubert, Mendelssohn und Schumann auf diesem Gebiete beanspruchen kann — Baumgartners Lieder stehen auf dem Boden der Neuzeit, sie entsprechen formell und materiell den hochgesteigerten Anforderungen, die man gegenwärtig machen kann und muß. Der Componist hat mit dem glücklichsten Erfolg seine Vorgänger studirt, steht aber mit seinen gewonnenen Resultaten vollkommen frei auf eignen Füßen und lehnt sich an keines seiner Vorbilder an. Die äußerst sangbaren Melodien werden von einer geistvollen, nicht sehr schwierig auszuführenden Begleitung getragen, welche innig mit dem Ganzen verschmolzen ist und dem Inhalt der Gedichte bis ins Detail folgt. Der geistige Inhalt der Lieder ist in der That bedeutend. Ein zarter Hauch tiefempfundener duftiger Romantik weht in ihnen; man fühlt sich erquickt von den edlen, gesunden und lebenswarmen Melodien, die treu und durch die tönende Kunst verklärt die Intentionen der Dichter wiedergeben und aus einer edlen Künstlerbrust entsprungen den Weg zu jedem Herzen finden werden. Hier begegnet man nichts Gemachtem, Barockem und Absonderlichem — der Strom der musikalischen Gedanken fließt dem Componisten ungezwungen und mit der größten künstlerischen Naivität, die vollkommene Beherrschung der äußeren Mittel, das vollständigste geistige sich Klarsein setzen Baumgartner in den Stand, unbehindert und frei zu singen. Wir empfehlen dieses Richard Wagner zugeeignete Werk auf das Angelegentlichste allen Sängern und Sängerinnen, deren Stimmen diese sich vorzugsweise in der mittleren Stimmlage bewegenden Lieder entsprechen und sind überzeugt, daß die Gesänge Jeden, der Sinn für das wahrhaft Schöne hat, in allen Stücken befriedigen werden.

F. G.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

A. G. Ritter, Op. 22. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, im Freien zu singen. — Magdeburg, Heinrichshofen. Partitur u. Stimmen. Pr. 22½ Sgr.

Ed. Hille, Op. 17. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Hannover, Nagel. Preis 1 Thlr. 4 gGr.

Die Bezeichnung: „im Freien zu singen" auf dem Titel der Lieder von A. G. Ritter deutet an, daß diese Gesänge einfach, schmucklos und leicht sind, daß sie nur mit bescheidenen Ansprüchen auftreten wollen, obwohl sie mehr als viele andere Erzeugnisse

dieser Art ein wohlbegründetes Recht zu prätentiöserem Auftreten haben. Giebt sich in dem technischen Bau der Lieder die geübte Hand eines durchaus fertigen Künstlers zu erkennen, so sind sie auch bezüglich des Inhaltes bei aller Einfachheit bedeutend. Eine elegische, fast feierliche Stimmung herrscht in ihnen, zarte lieblich anmuthende Melodien, getragen von interessanten und doch ungesuchten und leichtfaßlichen Harmonien, berühren Herz und Sinn und machen den Ausführenden wie dem Hörer diese Gesänge werth und lieb. Die Wahl der Texte — „Nachtlied" von Mahlmann, „Waldvögelein" von O. v. Redwitz, „Lied" von Geibel und „Im Nachbargarten" — beweist den richtigen Tact des Componisten. Es sind diese Gedichte sämmtlich objectiv gehalten und eignen sich daher sehr wohl zur mehrstimmigen Bearbeitung.

Umfangreicher und ausgeführter sind die Lieder von Ed. Hille. Auch hier zeigt sich neben formellen Geschick und dem tüchtigsten künstlerischen Wollen ein wirkliches productionsfähiges Talent, dem es bereits möglich, jenes achtungswerthe Wollen mit einem zweifellosen Erfolg zu krönen. Die Stimmung dieser Gesänge ist eine trauliche, elegische, die Melodien sind einfach und sehr eindringlich, die Harmonien interessant, wenn sich auch nur in bekannten Modulationen bewegend, was übrigens bei diesem Genre gewiß ein Vorzug ist — die Stimmführung zeigt den erfahrenen Componisten. Die Gesänge in diesem Hefte heißen: „Hoffnung" von Geibel, „Herbstlied" von Tieck, „Der Goldkäfer und die Rose" von Hölty und „Vogelsprache" von Gruppe. Am meisten hat uns von ihnen das erste und das dritte angesprochen, obwohl auch den übrigen Fluß und Gefälligkeit in der Melodie und in dem harmonischen Bau nicht abzusprechen sind.

Wir wollen nicht verfehlen, Gesangvereine und musikalisch gebildete gesellige Kreise auf diese beiden interessanten und werthvollen Werkchen aufmerksam zu machen.

F. G.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Das zwanzigste und letzte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 23sten März hatte ein sehr reichhaltiges Programm, mit dessen Zusammenstellung jedoch, abgesehen von dem Zuviel an Musik, wir nicht ganz einverstanden sein können. Die erste Nummer bildete Introduction und 1ste Scene aus „Iphigenie in Tauris", die Partie der Iphigenie gesungen von Frl. Clara Brockhaus. Hierauf folgte das Violinconcert von H. Litolff, vorgetragen von Hrn. CM. Dreyschock. Große Anerkennung verdient derselbe, daß durch ihn endlich dieß schon vor einer Reihe von Jahren erschienene interessante Werk zur Aufführung gelangte. Er löste die sehr schwierige Aufgabe im Ganzen befriedigend, wenn sie auch der eigentlichen Natur des schätzenswerthen Künstlers nicht ganz entspricht. Zum Vortrage dieses Concertes gehört ein großer, gewaltiger Ton, namentlich im 1sten und letzten Satz, wenn die Principalstimme gegen die etwas zu glänzende und oft überladene Begleitung nicht in Schatten treten soll. Am besten gelang Hrn. Dreyschock der Mittelsatz, der seinem Künstlernaturell auch mehr als die anderen zusagt. Die Ausführung der sehr schwierigen Begleitung ließ viel zu wünschen übrig; sie war nicht immer präcis und discret, besonders wurde das vom Componisten allerdings zu oft angewendete Blech bisweilen sehr vorlaut. — Das 2te zu Gehör gebrachte Gesangsstück war eine Hymne für Sopranstimme und Chor mit Begleitung der Orgel und der Instrumentalbässe, ebenfalls vorgetragen von Frl. Brockhaus. Die Stimmmittel derselben waren der Gluck'schen Partie nicht gewachsen. Weit mehr befriedigte dieselbe in diesem Werke. Sie singt mit Verständniß und mit Wärme und ihre Geschmacksrichtung scheint die beste. — Von großem Interesse war eine neue Composition Joachim's: Ouvertüre zu Shakespeares „Hamlet", welche hierauf unter der Leitung des Componisten folgte. Wir sagen von großem Interesse, obschon die Aufnahme keine dem entsprechende war, im Gegentheil sehr an das Benehmen des Publikums bei der ersten Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre vor einer längeren Reihe von Jahren erinnerte. Auch in Joachim's Ouvertüre tritt uns eine hervorragende Schöpferkraft entgegen, die man bei dieser Aufführung gänzlich verkannte. Joachim geht entschieden einen eigenen Weg. Am meisten Verwandtes zeigt er mit Schumann und Wagner. Selbstständig aber sucht er sich eine neue, seinen Kundgebungen entsprechende Form zu schaffen. „Ouvertüre" möchten wir dieses Werk kaum mehr nennen, denn der Componist überschreitet die Grenzen der Kunstform, welche man mit obigem Worte bezeichnet. Eine freie Phantasie in einer ganz eigenthümlichen Gestalt ist die Composition. Das Ganze ist gewaltig, durchaus gesund, die Ideen sind bedeutend, die Behandlung des Orchesters oft glänzend. Wir haben eine große Künstlernatur vor uns, die den mächtigsten Anlauf nimmt, das höchste Ziel zu erreichen. Erreicht freilich hat Joachim sein Ziel noch nicht. Es ist zu viel Detailarbeit in dem Werke, ein gewisser Mangel an Concentration, bei jedenfalls allzugroßer Ausdehnung, ist bemerkbar. Das düstere Colorit, eine gewisse Starrheit, die ungewohnte Form bei einer Ausführung, welche zu wünschen übrig ließ, — dieß Alles mochte dazu beitragen, den Eindruck zu schwächen. Natürlich können und wollen wir mit diesen Worten das Urtheil nicht erschöpfen. Nur das, was bei dieser ersten Bekanntschaft uns bemerkenswerth erschien, konnten wir hier bezeichnen. — Ein

zweiter Solovortrag war der des Hrn. Ad. Lindner, fürstl. Reuß. Hofmusikus aus Gera, auf dem einfachen Waldhorn: Notturno von Lorenz. Wir erinnern uns nicht, einen schöneren, kraftvolleren und feiner nüancirten Ton, eine größere technische Fertigkeit bei irgend einem Virtuosen des Waldhorns gehört zu haben. Es that wohl einmal wieder einen waldesduftigen gesunden Hornton zu vernehmen, der durch die gegenwärtig fast überall üblichen Ventile nicht beeinträchtigt wird. Hr. Lindner ist einer der wenigen Hornisten, welche das durch Ventile gleichsam entmannte Waldhorn verschmähen; er beweist damit, wie richtig er die Natur und den Charakter seines schönen, in seiner Einfachheit so poetischen Instrumentes erkannt hat. Wie wir hören ist der treffliche, bescheidene Künstler für unser Orchester als erster Hornist vom ersten Juni an engagirt. Wir können uns zu dieser Acquisition um so mehr Glück wünschen, als das Messing und besonders die Hörner bisher die schwächste Seite unseres Orchesters gewesen. — Den zweiten Theil des Concertes bildete die im Ganzen sehr brav ausgeführte Pastoral-Symphonie. —

Achtes und letztes Concert der Euterpe am 21sten März. Symphonie (Nr. 4 B-Dur) von Gade. Arie aus Fidelio („Abscheulicher"), gesungen von Frl. Emma Koch. Phantasie für Violoncell, componirt und vorgetragen von Hrn. Grützmacher. Zweiter Theil: Ouvertüre zu Leonore Nr. 2. Phantasie für die Flöte von Haake, vorgetragen von Hrn. Fritzsche. Lieder am Pianoforte, gesungen von Frl. Koch. Romanze und Caprice für Violoncell mit Pianofortebegleitung, componirt und vorgetragen von Hrn. Grützmacher. Ouvertüre zum „Wasserträger". — Frl. Emma Koch bewährte sich auch diesmal als eine wohlbegabte, sehr strebsame junge Sängerin, welche seit ihrem ersten Auftreten in den Euterpe-Concerten namhafte Fortschritte gemacht hat. Es gelang ihr, die großen technischen Schwierigkeiten der Beethoven'schen Arie zu bewältigen und sie zeigte zugleich, daß sie befähigt ist, auch so großartig concipirte Musik aufzufassen. Nicht weniger verdienstlich war ihr Vortrag der Lieder: „Ein seeliger Augenblick" von Ed. Bernsdorf, la Danza, Tarantella napolitana von Rossini und „Amor ein Jäger", Languedocsches Lied aus den „Schelmischen Liedern" von A. F. Riccius. — Trefflich waren die Leistungen des Hrn. Grützmacher; besonders sprachen die beiden Salonstücke: „Romanze und Caprice" an. — Hr. Fritzsche zeigte sich als ein sehr tüchtiger Flötist, der sich trotz dem, daß die Flöte als Soloinstrument hier nicht sehr beliebt ist, Anerkennung zu verschaffen wußte. Auch die Instrumentalwerke kamen in gelungener Weise zu Gehör, so daß der Eindruck des Concertes ein recht befriedigender genannt werden muß.

F. G.

Aachen, Mitte März. Schon seit mehreren Wochen sind hier die Proben für das rheinische Musikfest, welches in diesem Jahre hier gefeiert wird, unter der Leitung des städtischen Musikdirectors, Hrn. v. Turanyi, im besten Gange. Aachen hat den wohlverdienten Ruf, daß jene großartigen Feste hier am vollkommensten und glänzendsten begangen werden, wozu die Lokalität, die allgemeine Theilnahme der Bevölkerung, und die ungewöhnlichen, musikalischen Mittel beitragen, an welchen die Stadt so reich ist. Die ersten Künstler sind bereits für das Fest gewonnen, bei welchem wieder herrliche Tonwerke zur Aufführung kommen werden. Das Einstudiren derselben wird mit dem lobenswerthesten Eifer betrieben, und ist deshalb die Zahl der Concerte, welche sonst uns im Winter erfreuen, verkürzt worden. Dafür haben uns die bis jetzt zu Stande gekommenen an Inhalt und Ausführung desto Erfreulicheres gebracht, und namentlich möchten wir unter den neuen Compositionen auch außerhalb unserer Mauern auf eine Symphonie des Hrn. v. Turanyi aufmerksam machen, welche mit Recht sich den ungetheiltesten Beifall erwarb. Sie zeichnet sich durch ihre edle und charaktervolle Haltung, durch den Ernst ihrer Auffassung und tüchtigen Durchführung so sehr aus, daß wir nur wünschen können, sie möchte an recht vielen Orten zur Aufführung kommen, damit dem wackern, strebsamen Meister auch auswärts die Anerkennung zu Theil werde, die ihm nicht fehlen wird, wenn man nur seine Werke kennen gelernt hat.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Vieuxtemps Concerte in Berlin versammeln alle Würdenträger des Staats, der Wissenschaft, der Poesie und Kunst, wie das bei früheren Concerten nur selten der Fall gewesen sein soll. Auch die Gebrüder Wieniawski füllen jedes Mal den großen Kroll'schen Saal.

In Wien concertiren die Geschwister Neruda und Leopold v. Meyer; in Hannover Therese Milanollo; in Bremen und Lübeck Wilhelmine Clauß; in Frankfurt Ernst, der sich von da nach London begeben wird. —

Berlioz trifft in den ersten Tagen des April in Hannover ein, um dort ein eigenes Concert im Theater zu arrangiren. Später wird er in Dresden erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. Zum Schluß der Abonnement-Concerte in Chemnitz führte der Musikdirector Mejo daselbst am 21sten März die Ouvertüre zum „Römischen Carneval" von Berlioz auf. — Ein höchst anerkennenswerther Fortschritt in den Concert-Programmen, welcher gebührend hervorgehoben zu werden verdient. — Schon früher führte der dortige „Musikverein" die Ouvertüre zu den „Vehmrichtern" von Berlioz auf. Chemnitz erwirbt sich durch solche künstlerische Bestrebungen, selbst wenn sie noch nicht von dem wünschenswerthesten Erfolg begleitet sind, ein Verdienst, welches diese Provinzialstadt über manche Residenz erhebt.

In dem großen Musikfest, welches im Herbst dieses Jahres in München unter Lachner's Leitung stattfinden wird,

erbaut man eine eigene Concerthalle mit großen Kosten. Wir sind auf das Programm neugieriger, als auf die Halle. Chacun à son goût.

Neue und neueinstudirte Opern. Dorn's „Nibelungen" werden am 27sten März in Berlin zur Aufführung kommen.

Halevy's „ewiger Jude" ist mit großem Pomp und glücklichem Erfolge in Brüssel gegeben worden.

Spontini's „Vestalin" wurde in Paris wieder aufgeführt, mit Roger und der Cruvelli, in glänzendster Ausstattung und unter gleichem Erfolge.

Die neue Oper des Herzogs von Gotha, „Santa Chiara" wird am 2ten April unter Liszt's Direction in Gotha zum ersten Male in Scene gehen. Dieses neueste Werk des kunstliebenden Herzogs soll ein bedeutender Fortschritt gegen die früheren Werke sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. Adam in Paris hat von dem König von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtordens erhalten.

Vermischtes.

In Paris mußten die Aufführungen des Meyerbeer'schen „Nordsterns" — (nach welchem nächstens der schwedische Nordstern-Orden dem Componisten als Beute zufallen dürfte) — schon auf einige Zeit „suspendirt" werden. Als Ursache dieses „Suspensorium's" wurde zwar die Krankheit der Dem. Caroline Duprez vorgeschoben, doch will man wissen, daß eigentlich die Krankheit des Publikums, in Folge eines überladenen musikalischen Magens und gestörten Verdauungsprocesses, die eigentliche Ursache sei. Dieses Stück Meyerbeer-Scribe'scher Weltgeschichte mit Flötensolo, hat den Reiz der Neuheit, und somit schon fast Alles verloren, was den Credit der Meyerbeer'schen Papiere für den Augenblick im Cours erhielt. Doch — das Geschäft ist gemacht! Das Publikum und die Theaterdirectionen mögen sehen, wie sie mit der Oper fertig werden!

Das Directorium der Rheinischen Musikschule in Cöln sucht an der Stelle ihres, nach Barmen als Musikdirector abgegangenen Lehrers Carl Reinecke, einen Ersatzmann, und fordert in öffentlichen Blättern die geeigneten Künstler zur Bewerbung auf. — Sollten die Stellesuchenden Musiker so rar geworden sein?

Verdi's „Rigoletto" soll in München einen traurigen Ersatz für Wagner's Tannhäuser darbieten.

Die Saison der Italienischen Oper zu Wien, unter Direction des Hrn. Merelli, ist vom 1sten April bis 30sten Juni festgestellt.

In Flotow's „Martha" hat Frl. Ney in Dresden zum ersten Male die Titelrolle gegeben. In jeder Beziehung vortrefflich, wenn man auch den Rückschritt ihrer Wahl beklagte.

Die komische Oper des Friedrich-Wilhelm-Theaters zu Berlin ist wegen mangelnder Theilnahme des Publikums eingegangen.

An der italienischen Oper zu Petersburg ist die La Grange zu nächster Saison wieder gewonnen; für 100,000 Frcs. Gehalt und ganzes Benefiz. In ihrem letzten Benefiz wählte sie „Die Puritaner" und hatte ein so volles Haus, wie man es seit Jahren nicht gesehn.

Tamberlik, der rasch berühmt gewordene Tenorist, an genannter italienischer Oper, reüssirte mit seltenem Erfolge als Othello. Man nennt ihn den ersten Tenoristen der Gegenwart.

Eine neue Symphonie von Ulrich hat in Berlin sehr gute Aufnahme gefunden.

Die Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien hatte schon den Tag der Aufführung von Mendelssohn's Paulus angekündigt, als den dabei mitwirken sollenden Mitgliedern des k. k. Hofoperntheaters die Erlaubniß dazu verweigert wurde.

Der Cölner Männer-Gesang-Verein soll mit Einsendungen von Compositionen für London wahrhaft überschwemmt werden. Um diese alle dort singen zu können, müßte er einen Zeitraum von einigen Jahren benutzen. — Bedeutende Einsendungen indessen sind von Reissiger in Dresden und von Methfessel in Braunschweig gemacht. —

Für die Hinterbliebenen Friedrich Schneider's wird in Berlin dessen „Weltgericht" aufgeführt werden.

In Chemnitz fand vor kurzem eine durch Musikdirector Teich veranstaltete Aufführung zu demselben Zweck statt.

Kapellmstr. Drouet in Gotha (einst der berühmteste Flötenspieler seiner Zeit und Liebling des ersten Napoleon) ist auf seinen Antrag in Ruhestand versetzt und hat man vorläufig Hrn. Concertmstr. Lampert die Kapellmeisterstelle am Herzoglichen Hoftheater übertragen.

Hr. S. Stehlin schreibt uns: Wie Sie wissen, habe ich in meiner Antikritik über die Naturgesetze im Tonreiche ꝛc. die im Monate August v. J. Ihrem Blatte Nr. 7 beigelegt ward, meinen kühnen Gegner in der Süddeutschen Musikzeitung wegen seiner Behauptungen bei seinem Ehrgefühl aufgefordert, mit mir eine zweifache Wette, von je 20 Stück Ducaten einzugehen. Mein Antrag war sehr generös gestellt, nämlich daß ich ihm Originalbeispiele in der alten Tonschrift aus dem 16ten Jahrhundert vorlegen will, wovon er die Tonarten nicht kennt, viel weniger dieselben zu übersetzen oder zu beurtheilen im Stande ist, während ich jedes Beispiel aus dieser Zeitperiode nach den, in meiner Abhandlung vom Jahre 1852 aufgestellten Grundsätzen, zu übersetzen mich erbiete.

Diese Herausforderung habe ich mit meiner Antikritik der Redaction der Süddeutschen Musikzeitung durch die Post zugesendet und binnen zwei Monaten wie Antwort bedungen

und erwartet. Da nun aber seit dem schon 8 Monate verflossen sind, ohne daß ich eine Antwort erhielt, so fühle ich mich verpflichtet, den Lesern meiner Abhandlung bekannt zu geben, daß die Süddeutsche Musikzeitung meine angebotene Wette nicht angenommen hat. So beleidigend, indiscret und grundsatzlos dieselbe gegen meine Abhandlung aufgetreten ist, habe ich meine Antikritik dennoch mit Ruhe, Nachsicht und Schonung geschrieben, um sie zu der angebotenen Wette einzuladen und um später unsern Streit durch ein zusammengesetztes Kunstgericht entscheiden zu lassen. Da sie aber nun nicht darauf einging, so weiß ich ihrem wortreichen aber thatenarmen Benehmen gegenüber nichts anderes zu thun, als Sie Hr. Redacteur zu ersuchen, daß Sie dieses Schreiben mit der früheren Antikritik in Zusammenhang bringen und in Ihr geschätztes Blatt aufnehmen wollen, damit meine entfernten Freunde, die noch immer auf den Ausgang der Wette warten, eine Kenntniß davon erhalten.

Den Streit mit der Süddeutschen Musikzeitung betrachte ich inzwischen als beendet, selbst wenn sich neuerdings ein Schwadronör in derselben gegen meine Abhandlung erheben sollte, da ich ohnedieß die Ausgabe eines Werkes beabsichte, bei dem ich die mir gegenüberstehenden Behauptungen berichtigen kann.

Genehmigen Sie ꝛc.

Innsbruck im März 1854. S. Stehlin.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

W. A. Mozart, Das Veilchen. (Liederhalle Nr. 47.) Magdeburg, Heinrichshofen. 5 Sgr.

J. Haydn, Ein kleines Haus u. Sympathie. (Liederhalle Nr. 48.) Ebend. 10 Sgr.

Es sind dies neue und hübsch ausgestattete Ausgaben der Lieder der beiden großen Meister.

Lorenz Lift, Op. 1. Drei Gesänge, aus dem Persischen übersetzt von F. Bodenstedt, für Baß oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. ½ Thlr.

Die Wahl der sinnigen Texte, die einfach gehaltene, alles Prunkende vermeidende Fassung der musikalischen Wiedergabe sprechen für das ernste Streben des Componisten, der mit diesem Op. 1 in anständiger Weise vor die Oeffentlichkeit tritt. Bleibt auch zuweilen das Können noch hinter dem Wollen zurück, so verrathen diese Lieder doch Talent, und der Componist wird auf dem betretenen Wege weiter gehend in späteren Werken die Hoffnungen, welche dies Op. 1 giebt, auch vollständig erfüllen können.

Ferd. R. Schmidtler, Op. 7. Sängerliebe. Lieder-Cyclus für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 25 Ngr.

Vorliegende, für eine Altstimme geschriebene Lieder zeigen ein tüchtiges Streben nach dem Besseren, das um so erfreulicher, als diese Lieder von dort kommen, woher man seit Jahren gewohnt ist, in dieser Beziehung fast nur Triviales und Gesinnungsloses zu erhalten. Giebt der Componist bis jetzt auch noch wenig Originelles und Neues, scheint uns namentlich auch die naive Erfindung unter der Reflexion zu leiden, so glauben wir doch, daß er auf dem hier betretenen Wege weiter gehend und wenn er erst die vollständige Herrschaft über die äußeren Mittel erlangt, wirklich Tüchtiges im Liedfache leisten wird. Die Lieder, welche dies Heft enthält, heißen: „Zu Deinen Füßen will ich ruhen" von O. Roquette, „Mein Herz ist wie die dunkle Nacht" von Geibel, „Klage" von Hoffmann v. Fallersleben, „der schwere Abend" von Lenau, „Im Scheiden" von M. Albert, und „Meine Welt ist todt!" von v. Gaudy.

F. G. Klauer, Op. 14. Sechs kleine harmlose Lieder für eine Singstimme mit leicht ausführbarer Begleitung des Pianoforte. Halle, Karmrodt. 15 Sgr.

Was der Componist auf dem Titel verspricht, findet man in diesen anspruchslos auftretenden Liedern, die namentlich auch zu instructiven Zwecken zu empfehlen sind. Der Inhalt der harmlosen Lieder ist kein unbedeutender und ein von tüchtiger Kunstgesinnung getragener.

Arrangements.

W. A. Mozart, Adagio fur Violine oder Bratsche, Violoncell, Flöte, Clarinette oder chromatisches Horn mit Quartett- oder Pianoforte-Begleitung eingerich-

tet von Carl Burchard. Magdeburg, Heinrichshofen. Mit Pianoforte-Begleitung 7½ Sgr., die Quartettstimmen 8 Sgr.

Ein mit Geschick gefertigtes Arrangement, das musikalischen Kreisen, in denen die classische Tonkunst gepflegt wird, zu empfehlen ist.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Gustav Häser, Der Hirtenknabe von H. Heine, Strudelfahrt von Ad. Peters. Zwei Gesänge für vier Männerstimmen. Oldenburg, Gerhardt Stalling. Part. und Stimmen. 15 Sgr.

Es sind diese Lieder anspruchslose Erzeugnisse eines strebsamen Dilettanten. Das erste derselben ist schon älter, jetzt aber erst deshalb veröffentlicht, weil es bei dem diesjährigen Gesangfeste in Detmold allgemeinen Anklang fand. Mehr im Volkston gehalten ist das zweite „Strudelfahrt". Ansprechend und sangbar sind beide und wenn wir etwas daran auszustellen hätten, so wäre es das öfter vorkommende Zerstückeln des Textes, so daß eine oder die andere Stimme nur Satztheile zu singen hat, der einzelne Sänger also auch den Sinn des Ganzen nicht recht wird fassen können, ohne daß ihm das Gedicht vorher im Zusammenhange mitgetheilt wird. Es kommt dergleichen bisweilen zwar auch in anderen vierstimmigen Compositionen vor, ein Verstoß gegen den Sinn bleibt es aber immer.

Julius Metz, Op. 7. Sonntag auf dem Meere. Gedicht von L. A. Frankl, für vier Männerstimmen. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. Part. u. Stimmen. 25 Sgr.

Vorliegende Composition reiht sich den besseren Erzeugnissen auf dem Gebiete des vierstimmigen Männergesanges an. Dem Text entsprechend ist die Musik ernst und würdig gehalten, die Motive sind eindringlich und ansprechend, die Harmonik geschickt, oft eigenthümlich. Fast sind etwas zu viele Modulationen nach entfernten Tonarten vorhanden, so daß nur sehr geübte Sänger in diesem Stücke reine Stimmung werden halten können. Solchen aber sei das Werkchen bestens empfohlen.

Instructives.

Für Pianoforte.

A. Fumagalli, Op. 100. Ecole moderne du Pianiste. Recueil de 24 Morceaux caractéristiques. Leipzig, Hofmeister. Nr. 1 u. 5. à 12½ Ngr., Nr. 2 u. 4. à 17½ Ngr., Nr. 3. 15 Ngr., Nr. 6. 20 Ngr.

Die in diesem Werke enthaltenen Musikstücke, ihrem Genre nach der besseren Salonmusik angehörend, haben den Zweck, Pianisten, welche mit dem Technischen schon sehr vertraut sind, zur höheren Ausbildung zu dienen. Es verrathen diese Salonstücke einen äußerst gewandten und geübten Claviercomponisten, der die äußeren Mittel vollkommen beherrscht, alle Nüancen, deren das Pianoforte fähig ist, gehörig hervorzuheben weiß, dabei auch ein recht anerkennenswerthes Talent für das in Rede stehende Genre hat. Wenn der geistige Inhalt der einzelnen Stücke auch nicht sehr hervorragend und neu ist, so sind dieselben doch ansprechend und gefällig und bieten dem Spieler Gelegenheit genug, sich auch im eleganten und verständnißvollen Vortrage zu üben. Die vorliegenden sechs ersten Hefte dieses hübschen Werkes enthalten: Souvenirs-Melodie; les Troubadours-Ballade; Solitude-Nocturne; la Senora-Bolero-Caprice; Pourquoi je pleure; — Rêverie und le Papillon-Etude de Salon. Wir wollen nicht verfehlen, dieses seinem Zwecke vollkommen entsprechende Werk Lehrern und Schülern zu empfehlen.

Salomon Burkhardt, Op. 71. Neue theoretisch-praktische Clavier-Schule für den Elementarunterricht. Mit 100 kleinen Uebungsstücken. Nachgelassenes Werk. Leipzig, Kahnt. Subscriptionspreis 1 Thlr.

Dies hübsch ausgestattete Werk läßt überall die Hand eines an Erfahrungen reichen Lehrers erkennen. Nachdem das, was der erste Anfänger von der Musiklehre wissen muß, klar und faßlich erläutert worden, giebt der Verfasser in höchst zweckmäßiger Progression Uebungsstücke, denen er, so oft dies nöthig, praktische Bemerkungen beifügt. Diese Uebungsstücke sind zwar nicht alle sein Eigenthum, sie sind theilweise aus anderen instructiven Werken entnommen oder nach bekannten Opern- und anderen Melodien gearbeitet, doch ist ihre Anordnung vollkommen zweckentsprechend und das Werkchen somit für den ersten Unterricht Lehrern wie Schülern angelegentlichst zu empfehlen.

Für Violine.

G. Wichtl, Op. 20. Zwölf Uebungen für die Violine zum Studium der Mechanik und des Vortrags. Offenbach, André. 1 Fl.

Vorliegendes Werk enthält zwölf für schon weiter vorgeschrittene Violinisten berechnete Etüden, die ihres Inhaltes, ihrer Fassung und ihrer instructiven Nützlichkeit wegen zu empfehlen sind.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 15. Den 7. April 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Steph. Heller, Op. 82. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke für Pianoforte. In drei Heften. — Berlin, Schlesinger. Heft 1 u. 2. à $\frac{5}{6}$ Thlr., Heft 3. 1 Thlr.

Nicht allzuhäufig dürfte dem Kritiker die Gelegenheit werden, sich so aus vollster Ueberzeugung lobend und anerkennend über ein dem Genre der Salonmusik angehörendes Werk auszusprechen, als bei gegenwärtigem; wir möchten sogar anstehen, diese Sammlung von dem Umfange nach kleineren Musikstücken in diese Kategorie zu stellen, wenn nicht bei einem reichen Inhalt und dem künstlerischen Ernst, der uns in jedem Tacte entgegentritt, die äußerst elegante und bis ins Detail gefeilte Form derselben auf diese Gattung von Musik hinwiese. Diese Reihe von achtzehn kleinen Tongebilden ist fast mit einem Bildersaal für Blumen- und Fruchtstücke zu vergleichen. Wie in einem solchen — falls ihn eine Künstlerhand angeordnet — Alles in entsprechender Aufeinanderfolge aufgestellt ist, so herrscht auch hier die verständigste Ordnung, indem unbeschadet der Mannichfaltigkeit in den einzelnen Gruppen Einheit ersichtlich, alle Uebergänge von einem Detail-Genre zu dem anderen gehörig vermittelt sind und in Folge dessen nirgends der Eindruck des einen Stückes durch ein fremdartiges darauf folgendes zerstört oder gewaltsam zurückgedrängt wird. Die Dornen, die der Titel verspricht, haben wir nicht finden können, wenigstens nicht selbstständig in „Dornenstücken", sie sind nur hin und wieder unter die Blüthen und Früchte dieser reizenden Gemälde vertheilt und dienen entweder als grotesker Schmuck oder vertreten die Stelle der dunkelschattirten Partien in Werken der bildenden Kunst, neben denen die Lichtseiten nur noch schöner hervortreten. — Der Inhalt der kleinen Stücke ist bedeutend und tritt so frei und eindringlich uns entgegen, daß er weiter keiner Interpretation durch Ueberschriften, Motto's u. dgl. bedarf. Der Componist hat dies selbst gefühlt; er hat die mit lebhaften und zarten Farben geschilderten Bilder bloß einfach numerirt und dem vorauszusetzenden künstlerischen Verständniß es überlassen, auch ohne Führer sich in dieser Bildergallerie zurecht zu finden. Zur technischen Ausarbeitung der

Stücke hat der Componist den reichen durch die hochgesteigerte moderne Virtuosität erreichten Apparat verwendet, so weit als dieser dem Zwecke dienen konnte; in keiner Weise ist die Virtuosität jedoch Selbstzweck geworden. Die Hauptschwierigkeit bei diesen Musikstücken liegt demnach in der Auffassung, und wie nur ein tüchtiger Virtuos dieselben technisch entsprechend wiederzugeben vermag, so gehört zu ihrer vollendeten Darstellung auch ein geistig hochstehender Künstler. Von einem solchen vorgeführt werden diese geistvoll concipirten und mit wahrhafter Meisterschaft technisch gestalteten Clavierstücke einen mehr als vorübergehenden Genuß gewähren. Jedenfalls ist dieses Werk als eine sehr schätzenswerthe Bereicherung der Pianoforte-Literatur zu begrüßen und wird sich als solche voraussichtlich bald der lebhaftesten Theilnahme und Werthschätzung aller Künstler des Pianofortes erfreuen.

C. Evers, Op. 46. Fünfte Sonate für das Pianoforte. — Leipzig, Kistner. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Wir haben hier ein größeres Werk des früher öfter in dies. Bl. genannten Componisten vor uns, das nicht allein für den Ernst seines Strebens, sondern auch für sein künstlerisches Vermögen spricht. Der formelle Theil dieser Sonate bekundet eine vollständige Beherrschung der äußeren Mittel, ein tiefer gehendes Verständniß und Eindringen in das Wesen dieser Kunstform. Im Bau nicht abweichend von der üblichen Form und sich an die derartigen Werke aus Beethoven's erster und zweiter Periode anlehnend, zeigt die Sonate sich durchaus geglättet und abgerundet. Eine Einleitung, Moderato, deutet mit wenigen kräftigen Strichen das erste Hauptthema des ersten Satzes, Allegro animato, an und trägt nicht wenig dazu bei, daß der melodisch wie rhythmisch interessante Hauptgedanke im Allegro sehr entschieden und klar hervortreten kann. Der erste Satz selbst ist in der bekannten Form mit einer Repetition, in welcher die beiden Hauptthemata, das erstere in der Haupttonart Des-Dur, das zweite in der Tonart der Dominante vorgeführt werden. Die thematische Durchführung findet im zweiten Theile des ersten Satzes statt. Ebenso wenig weichen die übrigen Sätze: Andante, A-Dur, Scherzo, As-Dur und das Finale Allegretto ma non troppo, Des-Dur von der als Norm angenommenen Sonatenform ab. Einheitlich im Ideengange, reich an äußerst ansprechenden, frischen Motiven, an interessanten Modulationen und pikanten rhythmischen Gestaltungen macht die Sonate einen freundlichen und wohlthuenden Eindruck, erhebt sich auch nicht selten, wie namentlich im ersten und vierten Satze, zu einer bedeutenderen Höhe und befriedigt demnach auch gesteigertere Ansprüche. Am wenigsten sprach uns den anderen Sätzen gegenüber das Scherzo an. Wir vermißten hier mehr noch als bei diesen Selbstständigkeit, denn nicht zu verkennen ist in der ganzen Sonate der Einfluß von Vorbildern, aus dem wir bei einem solchen Werke dem Componisten jedoch keinen besonderen Vorwurf machen können. Die Behandlung des Instrumentes ist eine sehr geschickte, wie man sie von einem so tüchtigen Pianisten nur erwarten durfte. Die Schwierigkeiten sind nicht unbedeutend und die Sonate ist daher nur vollkommen fertigen und auch geistig durchgebildeten Spielern zugänglich. Fassen wir unser Gesammturtheil in Kürze, so müssen wir diese Sonate als ein sehr tüchtiges, von künstlerischem Ernst und nicht unbedeutendem Talent zeugendes Werk bezeichnen, das in mehr als einer Beziehung über sehr vielen derartigen Erzeugnissen der Neuzeit steht und daher wirkliche Beachtung verdient.

F. G.

Dresdner Musik.

IX.

Frühlings-Anfang der Dresdner Oper. — Ein Blick in die Vergangenheit und Zukunft des Repertoirs. — Gastspiele und Engagements. — „Jeannetten's Hochzeit" von Masse. — Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor".

Surtout pas de zèle!
Talleyrand.

Zu Frühlings-Anfang liegt die Dresdner Oper immer in der Mauser. Der dicke Winterpelz des Repertoirs, den die Abonnenten sechs Monate lang getragen haben, ist durch zu vielen Gebrauch sehr abgenutzt, und wird stückweise abgelegt. Das giebt denn immer eine starke Krisis. Die Opern-Matadore gehen auf Reisen, die Zurückgebliebenen werden heiser, und die sogenannte „Gurkenzeit" beginnt in voller Pracht.

Diesmal ist sie besonders früh eingetreten, obgleich das Winter-Abonnement erst mit Ende März schließt. Tichatschek hat uns bereits verlassen, Frl. Jenny Ney verläßt uns zum 1sten April auf längere Zeit, unser zweiter Tenorist Weixelsdorfer ist krank. Die Zeit der schweren Noth beginnt, von der Chamisso singt. Zum Ueberfluß hört man noch von einigen Engagements-Kündigungen, durch welche die Dresdner Bühne zwar keine bedauernswerthen Verluste erleidet, aber doch immerhin einige Repertoir-



Lücken mehr erhalten wird, die für den gegenwärtigen Zustand allgemeinster Stimm- und Rathlosigkeit im Augenblick empfindlich sind. Man sagt, daß der im Ganzen allerdings wenig beschäftigte Baritonist **Becker** und die quasi-Soubrette Frl. **Bredo** die Dresdner Bühne verlassen werden. Frl. **Meyer** hatte von uns bereits zu Anfang dieses Jahres Abschied genommen, um ein höchst vortheilhaftes Engagement in Prag anzutreten.

Im ganzen März sah es mit dem Repertoir schon traurig genug aus. Vom 1sten März bis zum 21sten hatten wir nur sechs magere Opern-Vorstellungen: **Stradella**, **Martha** und **Norma**, die **Stumme**, den **Freischütz** und **Idomeneo**. Letztere Oper hat es innerhalb zwei Monaten nun glücklich bis zur vierten Vorstellung gebracht. Der Freischütz wurde wieder einmal auf dem Altar des Repertoirs geopfert; man schob ihn, anstatt des längst erwarteten **Oberon**, plötzlich ein, und besetzte die Partie der Agathe durch Frl. **Bunke**, detonirenden Andenkens, damit doch wenigstens eine Oper von **Weber** auf dem Zettel stand! Auf Morgen ist schon wieder **Martha** angesetzt. Wenn das so fort geht — nun so geht das Publikum auch fort! „Surtout pas de zèle"! war Talleyrand's Wahlspruch. Es ist sehr bedenklich, wenn die Hoftheater anfangen, diplomatische Grundsätze anzunehmen! —

Zu Anfang Januar gab es wieder ein Opern-Fiasco, vor dem man Respect haben mußte, denn es war gerecht — wie man überhaupt dem hiesigen Opernpublikum Geschmack und Einsicht zugestehen muß, wo es gilt, das wirklich Verwerfliche zu beseitigen. Frau **Schuselka-Brüning** — von der ich überhaupt nicht weiß, was ihr Engagement an der Dresdner Hof-Bühne eigentlich bedeuten soll, da sie nur auf einem Vaudeville-Theater an ihrem Platze wäre — beschäftigt sich in ihren Musestunden (deren sie sehr viele hat) damit, Opern herauszusuchen, oder gar zu übersetzen und zu bearbeiten, welche ihr Gelegenheit zu einer Hauptpartie, und dem Publikum Gelegenheit geben, eine Novität durchfallen zu lassen. So kamen die „Opernprobe" und die „Nürnberger Puppe" durch und mit Frau Schuselka-Brüning **auf** die Breter und eben so schnell wieder **herunter**. Die dritte im Bunde war am 9ten Januar „Jeannetten's Hochzeit", komische Oper in einem Act (mit zwei Personen), Musik von **Massé**.

Wenn diese Oper in Paris von Courdac und Dem. Miolan mit größter Meisterschaft gespielt und gesungen wird, mag sie, namentlich für die Franzosen, Anziehungspunkte haben. Man denke sich aber **Räder** und Frau **Schuselka-Brüning**, Beide ohne Stimme, mit nichts weniger als feinem Spiel, und mit einem Bestreben zum Auszerren und Breitschlagen aller Pointen und Situationen, welches Räder in hohem Grade besitzt; man denke sich dazu ein langweiliges, interesseloses, ausgezerrtes Süjet, welches **nur** durch Spiel und Vortrag zu halten ist, da die Musik zwar „einfach" und „melodiös", aber im Grunde doch sehr gewöhnlich und ohne musikalisches Interesse ist — so wird man Jeannetten's „Leichenbegängniß" sehr erklärlich finden. Die kleine einactige Oper konnte kaum zu Ende gespielt werden — ein in Dresden fast unerhörter Fall. So muß es aber kommen — das sind die **praktischen Commentare** zu meinen Correspondenzen! — — — —

In **Aussicht** ist „Marco Spada" von **Auber**. Wir wissen von diesem Producte bereits, daß es auf der Bühne in **Kroll's Etablissement** in Berlin mit den „Zulu-Kaffern" und der „falschen Pepita" um die Gunst des Publikums wetteifert. Auf der Dresdner **Hof-Opernbühne** wird Marco Spada mit „Jeannetten's Hochzeit" um die Gunst des leersten Hauses wetteifern. Bereits in den Clavierproben soll der Unwille der Sänger über diese schlechte Auber-Oper zu sehr unzweideutigen Scenen geführt haben, die sogar verhängnißvoller hätten werden können, als **Marco Spada** verdient hat und verantworten kann! Nun, wer weiß, was noch Alles geschieht, wenn der Himmel uns gnädig ist! — — — — — —

Unterdeß ist eine neue Soubrette, Frl. **Zenngraf** aus Hannover, engagirt worden. Sie hat mehr durch ihr Spiel als durch ihren Gesang gefallen. Letzterer ist zwar geschult und musikalisch, aber scharf, ohne Metall, eine von jenen Clarinetten-Stimmen, die jetzt so häufig, mir aber sehr unangenehm sind. Ihr Spiel ist allerliebst, sie ist eine echte Soubrette, also geben wir uns gern zufrieden, da man nicht Alles haben kann, und Frl. **Bredo** durch Frl. **Zenngraf** mindestens doppelt ersetzt ist. Als „Zerline" war die Debütantin sehr graziös, als „Aennchen" reicht ihre Stimme leider nicht aus. Doch bewegt sich Frl. **Zenngraf** mit einer Sicherheit und Leichtigkeit auf der Bühne, die unter allen Umständen für eine Soubrette viel werth ist.

Ob eine zweite Acquisition, die des Hrn. **Eulers** (Bassist) vom Mailänder Conservatorium, ebenso gelungen ist, wissen wir noch nicht. Hr. Eulers trat bis jetzt nur ein Mal, als Oberpriester in Norma auf, ein sehr seltsames Debüt, aus welchem man bis jetzt Nichts entnehmen konnte, als daß seine Stimme nicht stark genug sei für derartige Partien. Ich weiß überhaupt nicht, ob irgend Jemand schon einmal als Oberpriester in Norma zuerst debütirt hat. Mir scheint diese Wahl mehr neu als genial!

Ein weiteres Debüt — eigentlich nur einen ersten theatralischen Versuch — erlebten wir in Auber's „Maurer". Frl. Vestri, Tochter des bekannten Sängers Vestri, betrat als Irma zum ersten Male die Bretter. Man darf bei derartigen ersten theatralischen Versuchen nicht zu streng sein, doch ist die Frage hier wohl am Platz, ob die Dresdner Hof-Opernbühne dazu da ist, jungen Anfängerinnen als Studie zu dienen? die besten Sängerinnen haben immer von unten auf gelernt, und jedenfalls fängt man nicht mit dem Ende an! Das sind Concessionen, die man nicht machen sollte — es wären ganz andere Concessionen am Platz, die man aber nicht machen will. Das Debüt der Frl. Vestri blieb ohne weitere Folgen, doch ist Frl. Vestri nicht ohne Talent und Stimme, und kann später einmal hier einen Platz vielleicht ganz gut ausfüllen, wenn sie erst gehörige Gesang- und Spielstudien auf kleinen Bühnen gemacht hat.

Noch wäre das Gastspiel der Frau Denemy-Ney nachzutragen, einer Schwägerin unserer vortrefflichen Jenny Ney, die in Linda, Norma, Stradella, Hugenotten und Figaro, aber ohne den hinreichenden Erfolg auftrat, um ein beabsichtigtes Engagement zu erreichen. Es ist nicht genug, die Schwägerin einer großen Sängerin zu sein, um auf besondere Theilnahme Anspruch machen zu können.

Im Uebrigen befindet sich die Dresdner Oper im Normal-Zustand. Das heißt: Norma, Stradella, Martha, Lucia und andere a's floriren noch immer; Robert und Raoul machen noch immer gute Geschäfte; Don Juan und Max müssen noch immer vor den Riß treten, um die Classicität zu retten — kurz es ist Alles in schönster Ordnung. Da Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor" und Mozart's „Idomeneo" noch immer das Neueste sind, (erstere Oper ging am 4ten December 1853, letztere am 15ten Januar 1854 zum ersten Male in Scene) — so kommt ein Bericht darüber auch jetzt noch Zeit genug. Man braucht sich mit den Referaten hier nicht zu übereilen, die Novitäten erdrücken uns nicht.

Im Schauspiel geht es freilich Schlag auf Schlag, da kommt fast jede Woche eine Novität. Es waren in diesem Jahre bereits „Czaar und Bürger" von Wolfsohn, „Der Sonnwendhof" von Mosenthal, „Ein Lustspiel" von Benedix, „Am Clavier" von Grandjean, und noch 3 Lustspiele von Puttlitz, Apel und Grandjean neu; „Richard II." und „König Lear" von Shakespeare, „Tell" von Schiller, „König Enzio" und „Isidor und Olga" von Raupach, „Lüge und Wahrheit" von der Prinzessin Amalie, waren neueinstudirt — in Summa 13 Stücke in 11 Wochen! — So geht es fort, daß es eine wahre Freude ist, aber — was geht uns hier das Schauspiel an? — Wir haben es leider nur mit der Oper zu thun! — — —

Beiläufig bemerkt ist es doch sonderbar, daß die besten Novitäten, welche in der Oper langsam zu Tage gefördert werden, — jetzt wieder die Opern von Mozart und Nicolai — immer von Reißiger einstudirt werden! Folglich müssen wir ihm, und nicht Hrn. Krebs das Verdienst zuerkennen, dem Repertoir gute neue Opern zugeführt zu haben! Es ist, wie gesagt, recht sonderbar!

„Wahr ist's, 's ist Schade,
Und Schade, daß es wahr ist". —

sagt der alte Narr, der Polonius. — — —

Betrachten wir heute Nicolai's Oper etwas näher. Man hat diesen „Lustigen Weibern" vielfach Unrecht gethan. Unsere deutsche Literatur ist nicht so reich an komischen Opern, daß man kurz absprechend über ein derartiges Werk urtheilen sollte, an welches man den Maßstab der Classicität ebenso wenig anlegen darf, als man überhaupt an eine komische Oper nicht die Anforderungen stellen kann, welchen man eine tragische, große Oper mit Recht unterwirft. Nicolai ist ein gediegnerer Componist als Lortzing, er ist ein zehnmal besserer als Flotow. So lange also diese Beiden noch in der Gunst des Publikums floriren, hat man nicht die geringste Ursache, Nicolai weniger zu beachten. Dies ist allerdings nur ein sehr relatives Lob — und mehr kann es auch nicht sein, da Nicolai sich so wenig von den plattesten Trivialitäten frei gehalten hat, als irgend Einer, der auf Contrast, Sinnenreiz, populäre Melodie, und all' die beliebten Kunstgriffe hinarbeitet, durch welche man bei einem blasirten Publikum sein Glück zu machen sucht.

Aber Nicolai besitzt Etwas, das seine Collegen meist nicht haben — eine große formelle Gewandtheit, musikalische Durchbildung und eine natürliche, nicht forcirte vis comica, drei Dinge, die bei Lortzing, Flotow und Consorten sehr häufig fehlen. Wir haben deshalb vor Nicolai, der ein anerkannt vortrefflicher Dirigent gewesen ist, als Musiker weit mehr Respekt, als vor jenen Modecomponisten, bei denen der Dilettant und das forcirte Talent fast aus jeder Nummer heraus blickt. Nicolai kann die italienische Schule nicht verläugnen, aber sie war ihm offenbar von Nutzen, indem er sich das Gute derselben — die leichte und richtige Behandlung des Gesanges — aneignete, während er vor den Fehlern, der Gedankenarmuth und Saloperie der Italiener, durch seine gründliche, deutsche musikalische Bildung mehr bewahrt blieb, als Andere, denen dieser Fond fehlte. So fin-

den wir bei ihm zwar triviale Gemeinplätze genug, aber meist mit interessanter Instrumentation, höchst gewöhnliche Tanzrhythmen und Gassenhauer, aber doch mit musikalisch feinen Wendungen vermischt. Da, wo Nicolai nicht populär oder tragisch sein will, ist er fast immer graziös.

Es liegt bei ihm ein unverkennbarer Humor in der Art, wie er die stelzbeinige Tragik, das hohle Pathos der Italiener persiflirt, indem er die, im blutigen Ernst gemeinte Manier eines Donizetti und Verdi in die komische Oper überträgt, wo sie am rechten Platze die komische Wirkung ausübt, welche sie bei Jenen, natürlich unabsichtlich, erzeugen muß. Nicolai's musikalischer Ausdruck schmiegt sich oft sehr fein und geschmackvoll an Worte und Situationen. Seine Charakteristik ist fleißig und pointirt, aber leider nur zu vorlaut, handgreiflich und auf die Spitze gestellt. Während z. B. Mozart im Figaro die Hörner der Ehemänner sehr bescheiden durch ein kleines Hornsolo im Orchester andeutet, läßt Nicolai bei ähnlicher Gelegenheit gleich eine ganze Hornfanfare los, und winkt so, wie man zu sagen pflegt, mit dem Zaunspfahl.

Das Maaßhalten ist ihm überhaupt nicht eigen, und darum wird er überall unschön oder langweilig, wo er den Boden des natürlich Komischen verläßt, um populär, sentimental oder gar groß-opernmäßig zu schreiben. So z. B. in dem weichlichen und süßlichen Duett im 2ten Act zwischen Anna und Fenton, wo er der Verkehrtheit der Situation und Charaktere dadurch die Krone aufsetzt, daß er ein brillantes Violinsolo hineincomponirt hat, mit einer ellenlangen Cadenz. Das sind unbegreifliche Geschmacklosigkeiten, die Nichts desto weniger beklatscht werden — weil sie schön klingen!

Der erste Act ist der frischeste, das erste Duett zwischen Frau Fluth und Frau Reich, die Arie der Frau Fluth und das ganze Finale sind echt komische und vortrefflich gelungene Nummern. Weit weniger entspricht der zweite Act, mit Ausnahme der zwei ersten Scenen, den Erwartungen, zu denen der erste Act berechtigt. Der Schluß des zweiten Actes ist sehr matt. Vollkommen verfehlt ist aber der dritte Act. Die eingeschobene Arie der Anna ist höchst langweilig, und das ganze große Finale — trotz des affectirten Mondaufganges (frei nach Felicien David) trotz des Feenchores (frei nach Mendelssohn) und des ganzen Ballet-Unsinns der grand opéra mit der großen Trommel, welche schon in der Ouvertüre sehr lebhaft an die Bereiterkünste von Renz erinnert — verwischt leider zu sehr den guten Eindruck, welchen der erste Act und der Anfang des zweiten Actes hervorrufen mußte. Es ist leider ein starkes Decrescendo in der ganzen Arbeit. Das hat Nicolai wohl gefühlt, und darum sich künstlich hinaufzuschrauben versucht in eine Sphäre, die ihm weder geläufig ist, noch in die Stimmung der Oper paßt. Durch einige energische Striche ganzer Nummern, und durch starke Kürzung des Ballets auf ein bescheidenes Maaß, würde nicht nur die Oper an sich bedeutend gewinnen, sondern auch auf kleineren Bühnen Eingang finden können, welche jetzt an den übertriebenen Forderungen scheitern müssen, die das gespreizte Feenwesen und Balletttreiben des letzten Actes an die Regie und die Kasse machen.

Mit dem Text hat Hr. Dr. Mosenthal kein Meisterstück gemacht. Die wirksamen Situationen, die gar nicht todt zu machen sind, verdankt er Shakespeare. Das von ihm Eingeschobene ist sehr mager und matt, wie z. B. der Trink-Comment im Anfang des zweiten Actes, der auf jeder Studentenkneipe ungefähr mit gleichem Humor durchgeführt wird. Mosenthal hat mit Recht nur die allernöthigsten Personen beibehalten, und den ganzen Anhang des Fallstaff sammt der Frau Hurtig und Evans gestrichen. Dagegen hat er, der Kneipscene zu Gefallen, höchst überflüssige Personen eingeschoben, und dadurch die beabsichtigte Einfachheit gestört. Mosenthal's I. Act beginnt sogleich mit der ersten Scene des II. Actes bei Shakespeare. Der ganze Text ist überhaupt nur aus Act II, Scene 1 und 2, Act III, Scene 3, 4 und 5, Act IV, Scene 2 und 4, und Act V des Shakespeare zusammengesetzt. Das Uebrige ist eigene Zuthat, aber keine glückliche. Freilich ist Mosenthal kein Shakespeare, aber vom Dichter der Deborah glaubten wir mehr dramatisches Geschick und besseren Geschmack voraussetzen zu können, als er in diesem Text bewiesen hat.

Die Aufführung der Oper war ganz vortrefflich. Frau Fluth wurde von Frl. Ney mit außerordentlichem komischen Talent, mit Humor, Grazie und feinem Geschmack gespielt, und tadellos schön gesungen. Die Frau Fluth ist eine Parthie, auf welche Frl. Ney in der ganzen Welt gastiren sollte — es macht's ihr keine Sängerin so leicht nach, und sicher Keine besser. Ich gestehe, daß ich durch das neue Talent der Frl. Ney, auch in komischen Parthien so ganz an ihrem Platze zu sein — ein Talent, das sie als Martha und Rosine wieder glänzend bewährt hat — auf's Höchste überrascht wurde. Frau Krebs als Frau Reich leistete sehr Anerkennenswerthes, Mitterwurzer als Hr. Fluth war wie immer vortrefflich, und Räder genügte als Fallstaff seiner Rolle im Gesang so ziemlich, während sein Spiel sich begreiflicherweise sehr komisch und wirksam, wenn auch etwas sehr outrirt ent-

faltete. Nur im letzten Act theilte er das Schicksal des Publikums und aller Mitspieler, er langweilte sich entsetzlich. Bei dem Ballet ging ihm sein ganzer Humor aus.

Die Scenerie war brillant, die Regie sehr gut, kurz die ganze Darstellung frisch, belebend, ein schönes Ensemble. Natürlich ist eine so vortreffliche Aufführung dem Erfolg der Oper sehr günstig, und hilft über Vieles hinweg, was bei schlechterer Darstellung als langweilig und lähmend hervortritt. Wären aber Nicolai's „Lustige Weiber" überall so ausgezeichnet gegeben worden, wie in Dresden, so würde diese Oper eines ungleich besseren Rufes genießen, und eine bleibendere Stelle in den Opern-Repertoiren erhalten haben, als sie bis jetzt gefunden hat.

Dresden, d. 21sten März 1854.

Hoplit.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Sechstes und letztes Abonnement-Quartett im Saale des Gewandhauses am 30sten März. Ein neues Werk von Spohr — Septett für Pianoforte, Violine, Violoncell, Flöte, Clarinette, Fagott und Horn — eröffnete diese Abendunterhaltung. Wie bei allen Werken des Meisters erkennt man auch hier schon in den ersten Tacten die Eigenthümlichkeit desselben, auch dieses Septett ist von jener zarten Schwermuth durchdrungen, die sich in allen Erzeugnissen aus Spohrs Feder kund giebt. Wenn auch bezüglich des Inhaltes wenig oder nichts Neues geboten wird, vielmehr zahlreiche Reminiscenzen aus älteren Werken des Componisten sich zeigen, so ist das Septett doch sehr ansprechend und fand eine glänzende Aufnahme. Am bedeutendsten erschien uns das Scherzo (dritter Satz); der zweite — langsame — Satz ist gesangsreich und elegischer Natur, erinnert aber stark an die „Weihe der Töne" und enthält auch einige Motive, die denen anderer Meister nachgebildet sind. Lebendig und interessant ist der vierte Satz, am wenigsten entsprechend der nicht ganz von Monotonie freie erste. Die Ausführung des Werkes durch die HH. Moscheles, David, Wittmann, Grenser, Landgraf, Weißenborn und Rothe war im Allgemeinen und bis auf einige Unsicherheiten im Ensemble der Blasinstrumente wie einige Unreinheiten in der Flötenpartie eine lobenswerthe. Das Capriccio (Op. 81) von Mendelssohn ward von den HH. David, Röntgen, Herrmann und Grützmacher, ebenso wie ein Trio von Moscheles von dem Componisten, den HH. David und Grützmacher sehr gelungen vorgetragen. — Die Ausführung des großen Quartetts in Cis-Moll (Op. 131) von Beethoven im zweiten Theile war eine ganz vorzügliche Leistung der HH. David, Röntgen, Herrmann und Grützmacher. Das herrliche Werk machte einen sehr nachhaltigen Eindruck, trotz dem daß die Hörer durch das Zuviel an Musik im ersten Theile bereits etwas abgespannt sein mußten. —

Im Theater setzt Frau Betty Gundy ihr Gastspiel noch fort und erfreut sich eines ungetheilten, bei jedem neuen Auftreten wachsenden Beifalls. Sie ist bis jetzt im Ganzen je zweimal als Romeo, Leonore (Fidelio) und Rezia, je einmal als Isabella (Robert der Teufel) Agathe und Susanna (Figaro's Hochzeit) aufgetreten. Frau Gundy verbindet mit einem großartigen Stimm-Material ein bedeutendes Talent zur Darstellung großer heroischer Partien; sie besitzt innere Leidenschaft und Wärme und wird bei ihrem Naturell entsprechenden Partien durch ihr Talent stets zu einer richtigen und begeisterten Auffassung hingeführt. Als ihre vorzüglichsten Leistungen während ihres bisherigen Gastspiels nennen wir den Romeo, die Leonore und die Rezia, am höchsten stehend erschien sie uns in der zweiten Vorstellung des Fidelio, welche überhaupt eine der besten war, die wir seit längerer Zeit auf unserer Bühne sahen. Weniger entsprechend sind Frau Gundy lyrische Partien, wie die Agathe, oder Coloratur-Partien, wie die Isabella. Ihre Stimme ist hierzu zu gewaltig und paßt ebenso wenig wie ihre für Darstellung von Heldinnen sehr vortheilhafte Persönlichkeit in den engeren Rahmen rein lyrischer Rollen, wie ihrem Organ auch die zum brillanten und coquetten Coloraturgesang erforderliche Beweglichkeit abgeht. Eben so wenig ihrer Individualität zusagend erschien die Partie der Susanna. — Wir halten Frau Gundy für eine sehr schätzenswerthe Sängerin und tüchtige Darstellerin, deren bedeutendes Talent für gewaltige Gestaltungen unwillkührlich hinreißt und für manche technische Einzelnheiten, in denen sie vielleicht anderen ihrer Kunstschwestern nachsteht, reichlich entschädigt, denn sie versteht es, die Hörer zu erwärmen und mit sich fortzureißen. — In ihrer Totalität sind die Leistungen der Frau Gundy stets schön und künstlerisch.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Nachdem H. v. Bülow und Lacombe Hamburg verlassen, concertirt nun Wilhelmine Clauß daselbst. Die Hamburger Kritik ist in Verlegenheit, wem sie den Preis zuerkennen soll, doch entscheidet sich dieselbe, wie dieß keinem Zweifel unterworfen sein kann, für die beiden Erstgenannten.

Frl. Kathinka Evers und Carl Evers verweilten bis jetzt in Paris. Beide sind nicht öffentlich aufgetreten,

da sie nur kurze Zeit daselbst sich aufzuhalten beabsichtigten, um nach London zu gehen, fanden aber in mehreren Soireen große Anerkennung, Hr. Evers sowohl durch seine Compositionen, wie als Pianist. In der That ist Hr. Evers als Pianist in Norddeutschland nicht so bekannt, wie er verdient.

Hr. Widemann vom Stadttheater zu Leipzig gastirte in Magdeburg als Prophet.

Johanna Wagner gastirt in Breslau.

Die Cölner Oper gab mehrere Vorstellungen mit großem Beifall in Coblenz. In Cöln selbst tritt Frl. Agnes Büry mit großem Beifall auf.

In Hamburg werden demnächst Hr. Reer von Coburg und Frl. la Grua von Wien (letztere auch in Dresden) gastiren.

Die Gebr. Wieniawski haben bis Ende voriger Woche bereits 6 Concerte in Berlin gegeben und das 7te wurde angekündigt. Im 6sten Concert sind gegen 2500 Zuhörer zugegen gewesen, und die Concertgeber wurden 15 Mal gerufen und mit Blumen überschüttet.

Musikfeste, Aufführungen. In Berlin wird am 12ten April die Aufführung von Graun's „Tod Jesu", in Wien die von Mendelssohn's „Paulus" beabsichtigt.

Am 29sten März kam in Gera unter Tschirch's Leitung die „Schöpfung" bei großer Theilnahme des Publikums zur Aufführung. Die meisten Soli und die Chöre wurden von Dilettanten gesungen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Augsburg haben nun schon mehrere Aufführungen des „Tannhäuser" Statt gefunden, u. A. eine derselben zum Benefiz der Frau Moritz. Die Darstellung war eine sehr gelungene und der Erfolg ein glänzender.

Benedicts „Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge" sind mit großem Pomp in Königsberg zum ersten Male gegeben worden, haben indeß nur sehr flauen Erfolg gehabt. Ganz recht bemerkt ein Correspondent, die Kreuzfahrer wären auf Wagner's „Tannhäuser" eine zu bedeutende Abkühlung.

Dorn's „Nibelungen" sind nun endlich auf dem Berliner Hoftheater gegeben worden.

Spontini's „Vestalin" ist in Wien und Paris neueinstudirt worden. An letztem Orte aus nicht allzukünstlerischen Rücksichten auf Frl. Cruvelli, die indeß in der Rolle kein großes Glück macht.

Im Theatre lyrique wurde eine Oper von Reyer (Text von Mery) „Meister Wolfram" aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Frl. Jenny Ney hat das Prädikat als königl. sächs. Kammersängerin erhalten.

Vermischtes.

Aus Paris schreibt man uns: Was Meyerbeer's „Stern des Nordens" betrifft, so sind die hübschesten Nummern dem in Deutschland schon bekannten Feldlager entnommen, und den größten Theil des glücklichen Erfolges der Oper verdankt Meyerbeer unstreitig der ausgezeichneten Aufführung derselben. Mlle. Duprez, welche die Hauptrolle singt, hat zwar nur eine kleine Stimme, singt und spielt aber ausgezeichnet, und eben so vollendet werden alle anderen Rollen gegeben. Auch Chor und Orchester sind ausgezeichnet, dazu die Ausstattung, das Glänzendste, was man sehen kann. Die Vorstellung dauert von ¼ nach 7 Uhr bis 12 Uhr und ermüdet sehr. Das ist also eine komische Oper ohne komische Musik. Ich finde, daß Meyerbeer in dieser Oper, wie in allen anderen, alle Mittel angewendet hat, um Effect zu machen. Die Musik ist voller Gemeinplätze, und um komisch zu werden, bringt der Componist mehrere Lachterzette und Duetts, was ein sehr verbrauchtes Mittel ist. Der 2te Act schließt mit dem Dessauer Marsch, wo alle Mittel der großen Oper angewendet werden, ein Chor von 20 Flöten auf der Bühne, ein anderer Chor von eben so vielen Instrumenten aus der Fabrik des Hrn. Sax, dazu der Gesangchor und das große Orchester im Vordergrund. Sie können sich den Spectakel in dem kleinen Theater der komischen Oper denken. — Gestern Abend waren wir in der großen Oper, um den Propheten zu hören. Die Ausführung aber hat uns durchaus nicht befriedigt. Frl. Wertheimber, die die Fides sang, ist mehr als mittelmäßig. Sogar das Orchester hat uns nicht befriedigt, da es ohne Nüancirung und immer zu stark spielt. Freilich mußten die unglücklichen Musiker schon 140 Mal den Propheten spielen, und wenn sie jetzt nicht mehr aufmerksam sind, so ist das begreiflich. — Die Aufführungen im Conservatorium haben seit dem Tode Habeneck's viel verloren. Einige Symphonien aus dieser Zeit gehen noch gut, aber es ist nicht mehr die frühere Feinheit und Präcision; die Gesangschöre dagegen gehen besser, weil sich Auber sehr dafür interessirt.

Jenny Lind ist in Paris der Mittelpunkt eines Vaudevilles: „Silberstimme im Goldland" geworden. Das Goldland ist Amerika, wohin die „schwedische Nachtigall" eine neue Kunstreise unternimmt. Diesmal mit einem eigens von ihr engagirten Orchester und ohne den väterlichen Schutz des Hrn. Barnum.

Die in unserer vor kurzem mitgetheilten Correspondenz aus Detmold als projectirt erwähnte Reise des Theaterdirectors Meeves und des Kapellstr. Kiel nach Cassel, um „Tannhäuser" zu hören, hat wirklich Statt gefunden, die HH. haben aber statt dieses Werkes — den Dorfbarbier gesehen.

Intelligenzblatt.

In Kurzem erscheinen bei uns folgende drei Studienhefte des auf dem Felde der Gesanglehre bereits rühmlich bekannten Verfassers **Ferdinand Sieber:**

Op. 30. Vocalisen und Solfeggien für hohen Sopran,

Op. 31. Vocalisen und Solfeggien für Mezzo-Sopran,

Op. 32. Vocalisen und Solfeggien für Contrealt,

jedes mit einem Vorwort und einleitenden Studien. Pr. à 1 Rthlr.

Stehen gleich diese und die drei später nachfolgenden Vocalisenhefte für Tenor, Bariton und Bass in genauem Zusammenhange mit der, gleichfalls noch im Laufe des Jahres in unserm Verlage erscheinenden, vollständigen grossen Gesangschule desselben Verfassers, so können sie doch auch als Supplemente zu jeder andern Schule oder als selbstständige Uebungshefte beim Gesangstudium nicht genug empfohlen werden. Sieber's Talent, für die menschliche Stimme eben so sangbar als dankbar zu schreiben, ist von der Kritik wie vom Publikum längst anerkannt und verschafft seinen ein- und mehrstimmigen Liedern so schnell Eingang und allgemeine Beliebtheit. Dieses Talent bewährt sich nun in diesen Studienheften auf das Glänzenste. Jede der einzelnen, kurzen Uebungen verfolgt einen bestimmten technischen Zweck und sichert dem fleissigen Schüler die Erreichung desselben. Die Melodien der Solfeggien sind, neben ihrem instructiven Werthe, durchweg reizend und mit einer leichten Begleitung versehen. — Baldigen Bestellungen auf die oben genannten 3 Studienhefte sieht, um darnach die Grösse der Auflage zu bestimmen, entgegen die

***Heinrichshofen*'sche Musikalienhandlung in Magdeburg.**

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Bach, Jean Séb., Concerto en La majeur (A-dur) pour Clavecin avec Accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, publié pour la première fois d'après le Manuscrit original par *S. W. Dehn* et *F. A. Roitzsch.* Oeuvres complettes. Liv. 20. 2 Thlr. 5 Ngr. Partition (1 Thlr.). Parties (1 Thlr. 5 Ngr.).

Bach, Wilh. Friedemann, 8 Fugen für Clavier. 25 Ngr.

Czerny, Ch., Album des Pianistes. 12 Morceaux caractéristiques pour Piano. Op. 832. 3 Thlr. 15 Ngr.

Les mêmes séparés:

No. 1. L'Agitation. 17½ Ngr.
„ 2. Romance. 7½ Ngr.
„ 3. Confiance. 15 Ngr.
„ 4. Réjouissance. 10 Ngr.
„ 5. Persuasion. 7½ Ngr.
„ 6. Les Chasseurs. 10 Ngr.
„ 7. La Mazourka. 10 Ngr.
„ 8. Les Papillons. 12½ Ngr.
„ 9. Courante (Etude de la Légèreté véloce). 15 Ngr.
„ 10. Sonnerie harmonique. 10 Ngr.
„ 11. Jubilation. 15 Ngr.
„ 12. Saltarelle. 12½ Ngr.

Dancla, Ch., 3 Duos faciles et concertants pour 2 Violons. Op. 62. Série III, Liv. 3. 1 Thlr.

Grützmacher, Fr., La Sylphide. Morceau caractéristique pour Piano. Op. 8. 15 Ngr.

Jaell, Alfred, Waldesflüstern. Illustration für Pianoforte. Op. 28. 20 Ngr.

— —, Liebestraum. Polka für Pianoforte. Op. 29. 15 Ngr.

Kalliwoda, J. W., Introduction et grand Galop en Forme de Rondeau pour Violon avec Accompagnement de Piano. Op. 198. 22 Ngr.

— —, 3 Polkas pour Piano. Op. 199. No. 1—3. à 7½ Ngr. 22½ Ngr.

Prossnitz, Ad., Elégie pour Piano. Op. 8. 12½ Ngr.

— —, Tarantelle pour Piano. Op. 9. 20 Ngr.

— —, 2 Impromtus faciles pour Piano. 2e Suite. Op. 16. 15 Ngr.

Reissiger, C. G., Grand Trio No. 21 pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 201. 2 Thlr. 10 Ngr.

Spohr, L., Grand Duo pour Piano et Violoncelle, arrangé par *Fr. Grützmacher* d'après le Nocturne. Op. 34. 1 Thlr. 15 Ngr.

Taubert, W., 5 Gesänge (nebst englischer Uebersetzung) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (der Frau Jenny Goldschmidt-Lind zugeeignet). Op. 99. 1 Thlr.

Dieselben einzeln:

No. 1. Windesbotschaft. (The message.) 10 Ngr.
„ 2. Ich hör' die Bächlein rauschen. (Faint whisp'rings.) 7½ Ngr.
„ 3. Morgengruss. (Morning song.) 7½ Ngr.
„ 4. Alles steht in Gottes Hand. (God directs all.) 5 Ngr.
„ 5. Lieb' Kindlein, gute Nacht! (Sweet child, good night!) 7½ Ngr.

Voss, Charles, 12 Etudes en Style moderne pour Piano, propres à faciliter d'une manière agréable la connaissance du mécanisme de cet instrument, et à préparer, par l'exercice des passages les plus fréquents, à l'exécution des morceaux de salon du jour, dédiées aux Pensionats d'Allemagne. Op. 85. Deuxième Edition. Cah. 1, 2. à 22 Ngr. 1 Thlr. 14 Ngr.

— —, Air italien pour Piano. Op. 154. Deuxième Edition. 15 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 16. Den 14. April 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Beantwortung einiger ästhetischer Fragen

bei Gelegenheit von Riehl's „musikalischen Charakterköpfen".

Hr. Riehl bekennt eine eigenthümliche Vorliebe für die „kleineren Meister". Wir lassen unerörtert, in wie weit die Verwandtschaft seines eigenen Talentes mit dem der Tonsetzer, welchen er dieses Prädicat ertheilt, und ein damit verbundener sympathischer Zug ihn zu der öffentlichen Anwaltschaft seiner Wahl-Clienten begeistert haben mag, und beschränken uns auf die Bemerkung, daß das Bändchen, aus dem wir die mittelbare Veranlassung zu den nachfolgenden Mittheilungen an unsere Leser schöpften, alle Be.. ungen enthält, um, gleich den Werken dieser „kleinere.. Meister", die es anpreist, zu einer eben so allgemeinen als — ephemeren — Beliebtheit zu gelangen. Eilen wir darum zu unserer nachträglichen Besprechung, bevor der Erfolg, dessen sich zweifelsohne unser Gegenstand im gegenwärtigen Augenblicke noch erfreut, einer unausbleiblichen Vergessenheit Platz macht.

Ehe wir auf das Buch selbst eingehen, müssen wir uns jedoch vorher klar werden, was es denn mit jener Popularität für eine Bewandtniß hat, in der das Hauptverdienst der Meister enthalten sein soll, von denen der Autor so viel Rühmens macht. Der Haupthebel für den schaffenden Künstler, Popularität zu erlangen, besteht vor Allem in einer gewissen Klarheit, welche dem großen Haufen die Leichtigkeit des Verständnisses und der Wiedergabe seiner Werke verbürgt. Dies allein genügt jedoch noch keineswegs: der Gedankengehalt muß auch einer Richtung angehören, die der Masse geläufig ist. Welches ist nun aber die Kategorie von Gedanken und Gefühlen, welche dem großen Haufen geläufig sind und deren unmittelbares Verständniß er besitzt? Wir antworten ohne Zaudern: alltägliche Gedanken und Gefühle. Und früge man weiter: welches sind die unter allen Umständen leichten Ausführungsformen? — so setzen wir hinzu: wiederum nur die alltäglichen Formen, diejenigen, die eben für den Ausdruck alltäglicher Gedanken genügen.

— Nun fragen wir jedoch unsererseits: welches sind die Werke, welche trotz möglichster Popularität früher oder später die Kunstgeschichte mit der Nacht der Vergessenheit umhüllt? Sind es nicht gerade diejenigen, welche alltäglichen Gedanken und Gefühlen in leichten Formen Ausdruck verliehen haben? Ließe sich nicht schon hieraus — gegenüber dem Bestreben des Hrn. Riehl, das Andenken einiger Künstler, deren Namen nach seinem eigenen Geständnisse die undankbare Mitwelt aus ihrem Gedächtnisse gestrichen, gewaltsam restauriren zu wollen — argumentiren, daß Werke, die eben so rasch eine gewisse Popularität zu finden, als dieselbe nur kurze Zeit hindurch zu bewahren vermochten, eben weder materiell noch formell jenen wirklichen Gehalt aufzuweisen haben, der allein ihnen die Berechtigung zuerkennen könnte, wieder an's Tageslicht heraufgezogen und mit ehrfurchtsvoller Pietät studirt zu werden?

Der Verfasser macht uns gleich Anfangs mit dem Zusammenhange bekannt, der die einzelnen Theile seines Buches vereinigt. Diesen Zusammenhang finden wir in der That so ersichtlich und vollständig vor, daß, indem wir über das Ganze sprechen, wir uns damit begnügen werden, die drei leitenden Ideen hervorzuheben, die es dictirt haben und die der Verfasser in seinem Vorworte folgendermaßen zusammenfaßt:

„Zum Ersten möchte ich das historische Studium musikalischer Kunstwerke unserer so unbändig musicirenden Gesellschaft als das köstlichste Bildungsmoment in der mißbrauchten Tonkunst, den Musikern aber als ihre verfluchte Schuldigkeit auf die Seele binden."

Diese Zeilen allein — von der mehr oder minder eingestandenen Tendenz des ganzen Buches abgesehen — können zur Genüge beweisen, daß nach des Verfassers eigenthümlicher Anschauungsweise die Musik eine Kunst ist, die nicht mehr in der Gegenwart existirt, die Musik der Gegenwart keine eigentliche Musik mehr ist und folglich in seinen Augen als einziges Mittel, Musik kennen zu lernen, das historische Studium derselben übrig bleibt. Wir wollen ihm gegenüber nicht zum Advocaten der Musik der Gegenwart werden; die Kunst läßt jeder Geschmacksrichtung ihre Freiheit, und wir beanspruchen diese zu sehr für uns selbst, als daß wir sie Anderen bestreiten sollten. Es steht Jedermann frei, derjenigen Musik, die heut zu Tage nicht mehr zur Ausführung gelangt, in solchem Grade den Vorrang zu ertheilen, daß man die der lebenden Meister sogar als Nicht-Musik proscribirt. Hingegen ist es, nach unserer Ansicht wenigstens, durchaus unstatthaft, aus der Musik der Vergangenheit nur Dasjenige hervorzuheben, wieder an's Tageslicht zu bringen und mit Bewunderung zu überschütten, was den verpöntesten Geschmacklosigkeiten unserer Tage gleichkommt. Das heißt mit anderen Worten: aus der Vergangenheit diejenigen Erscheinungen der Kunstgeschichte herauswählen, welche sich zur echten, wahren Kunst verhalten, wie zu den edlen Metallen die in ihnen enthaltenen Schlacken, welche sie beim Schmelzungsprozesse, in dem Augenblicke, wo dieser ihnen ein kunstwürdiges Gepräge verleiht, von sich aussondern. — Haben wir zu wählen zwischen Geschmacklosigkeiten und Geschmacklosigkeiten, nun so ziehen wir immer noch die mit dem Stempel der Gegenwart versehenen Gemeinplätze dem Moderdufte antiquirter Plattheiten vor.

Zu allen Zeiten und in jeder Kunst pflegt es zu geschehen, daß um die großen Meister eine Unzahl mittelmäßiger Künstler oder besser: Handwerker und Tagelöhner sich schaart, denen die Kunstgeschichte rasch den Prozeß macht, indem sie ihre Namen erstickt und sich wenigstens für die Zukunft von der Erinnerung an diejenigen befreit, deren in der Gegenwart gewöhnlich glückliche Mitbewerberschaft sie meist vergeblich abzuschütteln versucht hatte. Wozu eine jedenfalls unnütze Ermuthigungsprämie an neue Generationen solcher Eindringlinge und Schmarotzer in der Kunst verleihen, indem man ihre Vorgänger und Ahnen mit dem eingebildeten Purpur eines falschen Ideales, mit solch' erborgtem Glanze umkleidet? Weit entfernt, die Industriellen, welche auf diesem Bereiche wimmeln, abzuschrecken, wird ihrer falschen Bescheidenheit, schlecht verhehlten Ideendürftigkeit und heuchlerischen Wohlgesinntheit durch solch paradoxes, sophistisches Lob gerade der recht willkommene Stützpunkt geboten.

Wenn wir die Alten und die Musterwerke ihrer Plastik studiren, werden wir da wohl die mittelmäßigen Werke, welche einem unverständigen Zufall ihre Erhaltung verdanken, in erste Reihe stellen? Werden wir nicht vielmehr ganz besonders beflissen sein, die Meisterstücke ihrer Architectur und Sculptur zu bewundern? Sollte es sich gerade bei der Musik damit nun anders verhalten? — Hr. Riehl scheint sich seiner Achillesferse hierbei recht wohl bewußt gewesen zu sein, und um seine Schwäche zu verbergen, verwirrt er bei gewissen Werken die Ausdrücke volksthümlich und populär mit einander in einer Weise, gegen welche wir Einspruch erheben müssen. Der ungeheure Absatz von manchen Kunstwaaren reicht nicht hin, ihnen einen „volksthümlichen" Charakter auch nur zeitweise zu leihen, und wenn wir eine rasche und ephemere Popularität als die Abfindungssumme für Werke bezeichnen, welche alltägliche Gedanken und Empfindungen in leichten Formen zum Ausdruck bringen, so hüten wir uns wohl,

„populär" und „volksthümlich" als synonym zu betrachten.

„N'est pas orgueilleux qui veut" sagt ein französisches Sprichwort; auch volksthümlich sein Wollen und es sein Können, ist zweierlei. Auf daß es Einem gelinge, „volksthümlich" zu werden, reicht es nicht aus, sich ein „Publikum" zu erwerben, wie ausgedehnt auch dieses sein möge, reicht es nicht aus, sich Kunden und Käufer in jenen Mittelschichten der Gesellschaft zu schaffen, wo der Müssiggang nach Unterhaltung jagt, unter jenen charakterlosen Köpfen, jenen willen- und leidenschaftslosen Menschen, die ihr Leben damit hinbringen, sich vom Leben zu zerstreuen, Naturen, denen die Kunst eigentlich von Herzensgrund zuwider ist, denn sie suchen ja nur das Leben zu verscherzen, und . . . .

Wie kann sich des Lebens freuen,
Der in seine Tiefen blickt. . . . .

Uns aber mit Auge, Herz und Ohr in diese Tiefen des Lebens lauschen zu lassen, darin besteht ja gerade die Mission der Kunst. Ihr genügt es wahrlich nicht, daß man oberflächlichen Gemüthern zuspreche, mittels ihrer selbst nur alltägliche Empfindungen wecke, sich triviale Sprache und verbrauchter Formeln bediene, um sich dann zu dem Glauben und zu der Verkündigung berechtigt zu halten: „man sei der Dollmetscher der Ideen eines Volkes" Nur um den Gedanken eines Volkes mitten aus dem formlosen Stammeln und den erhabenen Lauten heraus, in denen sein innerstes Wesen sich kundgiebt, verstehen und erfassen zu können, dazu gehört schon eben eine den oberflächlichen Seelen überlegene höhere Natur, welche die alltäglichen Empfindungen verachtet und verschmäht und in ihrem Hasse gegen verbrauchte Formeln alles Triviale gleich einer unedlen Hülle behandelt. — Welches Genie gehört nun aber erst dazu, diese einzelnen Bruchstücke, welche der Zufall nach allen vier Winden hin verstreut, zu einem harmonisch einheitlichen Ganzen zu verknüpfen!

Was versteht man jedoch unter „der Idee eines Volkes?" Wir bezeichnen mit diesem Namen das poetische Ideal, das eine jede Nation nach Maßgabe ihrer besonderen physischen und geistigen Organisation, ihrer politischen Stellung, ihres Culturzustandes, der klimatischen Beschaffenheit ihres Landes auf verschiedene Weise in sich trägt und nach außen zu verwirklichen trachtet. Der Geist eines Volkes bricht hervor, wenn eine tiefe Empfindung, eine flammende Leidenschaft, ein dauerndes Handeln oder Leiden, eine gemeinsame Trauer oder eine einmüthige Freude in der Sprache oder in der Kunst dieses Volkes zu einem abgerissenen Ausdruck oder zu einer ganzen Kette aus von der Nation angenommenen Formeln gelangt, die so schön, so malerisch, so poetisch, so ureigen, so dem Geiste und den Sitten des Landes entsprechend, so den Gedanken und Empfindungen, die sie wiedergeben, adäquat sind, daß seine Eigenheiten, wegen ihrer tiefen Innerlichkeit und ihres ursprünglichen Glanzes unnachahmbar, in solchem Lichte strahlen, von einer solchen Frische der Phantasie in ihrer Naivetät und Energie Zeugniß geben, daß der mit den Schönheiten jeder Art vertraute Geist sie als einzig und vollendet in ihrem Wesen erkennen muß. So läßt sich von der Edda, vom Homer, von den arabischen Mährchen sagen: ihre Poesie ist volksthümlich gewesen; so kann man weiter gewisse Balladenkreise, gewisse Erzählungen und Lieder, obwohl von weit geringerem dichterischen Werthe, als die Werke, die wir hier zuerst anführten, in denen aber doch das Ideal des Geistes und der Sitten des Volkes, das sie erzeugte, nicht zu verkennen ist, mit dem Namen „volksthümlich" belegen.

Welch ein schnöder Mißbrauch des Wortes „volksthümlich" liegt dagegen in seiner Anwendung auf Werke, die in solchen socialen Regionen entstanden, wo die die ureigene Form des volksthümlichen Charakters gänzlich sich verwischt hat; auf Geistesproducte, die ihre Entstehung keinem künstlerischen Gedanken, keiner dichterischen Empfindung, sondern dem wohlfeilen Vergnügen verdanken, in einer Kunst zu dilettiren, was überhaupt in das Gebiet wirklicher Kunst gar nicht gehört; auf Erzeugnisse, denen kein anderer Werth inne wohnt, als der, in der Leichtigkeit ihrer Ausführung das Mittel, zu einer raschen und ephemeren Popularität zu gelangen, besessen zu haben; auf Erzeugnisse, die für ihren Anspruch, in der Liste künstlerischer Werke eine dunkle Stelle zu finden, keinen anderen Rechtstitel aufweisen können, als die wenig ehrenvolle Thatsache, so und so viel Tausend „kleiner Leute", „mittelmäßiger, characterloser Köpfe" ergötzt zu haben. — Wir zum wenigsten werden stets dagegen protestiren, daß die Namen der Autoren derartiger Erzeugnisse, wie die eben genannten, in eine Reihe mit denen von Künstlern gestellt werden, die in Wahrheit vom heiligen Feuer erglüht, die Offenbarung des Schönen gehabt, und mit rastlosem, mühevollem Ringen nach neuen, großartigen Formen für erhabene Empfindungen und Stimmungen gestrebt haben. — Zwischen Kunst und Künstelei liegt eine ganze Unendlichkeit und Niemand ist im Stande, diese Kluft auszufüllen, wie eifrig es sich die Mittelmäßigkeit auch angelegen sein lassen mag, sie vor Aller Augen zu verbergen.

Nach unserer Ansicht liegt der wahre Werth der Kunst für die ganze Menschheit gerade darin, daß

sie die edelsten Empfindungen, deren das Menschenherz fähig ist, wiederspiegeln kann, indem sie ihm das Schauspiel seiner verschiedenen, zum Theil entgegengesetzten Regungen und somit auch Gelegenheit darbietet, darin das Höchste und Göttlichste „sein besseres Ich" erkennen und lieben zu lernen. Gern geben wir zu, daß die Kunst den allerverschiedensten Naturen ohne Exclusivität eine, ihrem individuellen Verständniß des Schönen entsprechende Nahrung gewähren soll, und da nun nicht alle Naturen heroischen Schlages und dem Erhabenen zugewandt sind, so würden wir die Wirkungen der Kunst auf die Herzen engherzig beschränken, wenn wir ihr nur das Heroische und Erhabene zu besingen gestatteten. Wohl hat die Kunst das Recht, ihr Organ und ihren Zauber denjenigen Empfindungen zu leihen, welchen die weicheren, stillen und zarten Naturen sich vorzugsweise hingeben, um diese Empfindungen zu verklären und allen Duft der Poesie aus ihnen zu ziehen. Es ist ihrer nicht unwürdig, in die bescheidensten Seelenstimmungen niederzusteigen, um auch diese Sphären zu vergolden und zu verschönen. Man würde ihr Unrecht anthun, wollte man ihr nur die Drommeten der Schlachten und die Posaunen heiliger Hymnen zuweisen. Im Gegentheil gehört es gerade zu ihren Attributen, sich allen reinen und unschuldigen Empfindungen zuzugesellen, die auch dem einfachsten Lebenskreise selten fehlen und ihnen das adelnde Siegel der Erhabenheit und Schönheit aufzudrücken. — Zwei Bedingungen sind es jedoch, welche diejenigen Kunsterzeugnisse durchaus erfüllen müssen, die sich den Annalen der Kunstgeschichte und der Zahl derjenigen Werke, die sie als ihr angehörig bedeutet, einreihen wollen. Einmal: daß sie die Gedanken und Gefühle, deren künstlerische Darstellung sie beabsichtigten, nur in einer Art idealer Verklärung wiedergeben, ihnen, so zu sagen, den Adelsbrief ertheilen. Zweitens: daß sie dieselben nur in schöne und neue Formen kleiden, was nur dem Genie gegeben ist, und die wohl zu trennen sind, von jenen geschickt erfundenen oder berechneten, deren Schöpfung auch dem Talente beschieden ist. —

Vor Allem darf man eben nicht aus dem Auge verlieren, daß das Gebiet der Kunst ein höheres Reich ist, dessen Zutritt nur durch das Vorrecht jenes angeborenen Aristokratismus, der ebenso wohl von der Macht der Natur als der des Geistes verliehen werden kann, eröffnet wird; daß in diesem höheren Reiche die Kunst in ähnlicher Weise wie die Fürsten dieser Welt ihren Hof hält und an denselben nur dasjenige für zuläsig erklärt, was hoch über dem Alltäglichen steht, von einer großartigen und edlen Auffassung der Dinge Zeugniß giebt und sich mit einer im gemeinen Leben ungebräuchlichen Pracht in neue und glänzende Formen kleidet. —

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Ludwig Meinardus, Op. 13. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — Glogau, Hollstein. Pr. ½ Thlr.

Von einer durchaus edlen Kunstgesinnung getragen, reihen sich diese Lieder dem Besseren an, was in neuester Zeit auf diesem Gebiete geliefert worden. Eine wohlthuende Frische, ungekünstelte Leidenschaft und Wärme machen sich in den einfachen und größtentheils leicht sangbaren Melodien geltend. Trotz dieser im Technischen nicht bedeutenden Schwierigkeit sind die Lieder jedoch nur vollständig durchgebildeten Sängern zugänglich, denn die Auffassung ist nicht leicht, es wird in dieser Beziehung ein nicht geringer Grad von künstlerischem Verständniß vorausgesetzt. Die durchweg interessante, doch nicht überladene Begleitung, wie überhaupt die ganze Fassung der Gesänge, spricht für die vollständig fertige, technische wie ästhetische Bildung des Componisten. Bei der Wahl der Texte zeigt sich die Absicht, dem ganzen Werkchen unbeschadet der Mannichfaltigkeit eine gleichmäßige Färbung zu geben, so daß diese drei Lieder hintereinander vorgetragen werden können, ohne daß der Hörer gewaltsam aus einer Stimmung in eine ganz entgegengesetzte gedrängt wird. Das erste Lied „Lenzmorgen" von Fr. Victor Strauß hat uns am meisten angesprochen; das zweite „Sehnsucht" von v. Zedlitz ist dem Text entsprechend einfacher gehalten, das dritte „Trost im Scheiden" von R. Reinick ist wieder ausgeführter und mit einer reicheren Begleitung versehen. Die Textwiederholungen in letzterem erscheinen hier, da die Pointe des Ganzen in den jedesmal mit gesteigertem Ausdruck wiederholten Worten liegt, vollkommen gerechtfertigt. Die Quinten-Parallelen gegen den Schluß des ersten Liedes hin hätten wir lieber weggewünscht und können nicht einsehen, weshalb der Componist hier zu diesem widernatürlichen Reizmittel gegriffen. Folgen von reinen Quinten — namentlich wenn sie so wie hier ganz unverdeckt daliegen, verletzen stets ein im normalen Zustande befindliches Ohr und sind allenfalls nur da zu entschuldigen, wo ein hochgesteigerter Moment zu dieser Häßlichkeit hindrängt.

In vorliegendem Falle mußte aber die Harmonie in natürlicher Weise fortschreiten.

Ferd. Präger, Fünf Lieder von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Hamburg, Jowien. Pr. 12½ Sgr.

— — —, Drei Gedichte von E. Geibel für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Ebend. Pr. 17½ Sgr.

Die einfachen, äußerst anspruchslos auftretenden Lieder des ersteren Werkchens sind innig und wahr empfunden und werden deshalb ihre Wirkung nicht verfehlen, obwohl uns in formeller Beziehung einige Bedenken dabei gekommen sind. Zu diesen rechnen wir vor Allem eine an einigen Stellen nicht immer ganz sinngemäße Accentuation und einige bloß der musikalischen Abrundung wegen angebrachte Textwiederholungen. Abgerechnet diese Ausstellungen, sind die Lieder auch in der Form lobenswerth; die Singstimme ist mit Sachkenntniß gesetzt, die Begleitung, wenn auch oft sehr einfach, interessant. Am gelungensten erschienen uns die vier kleineren Nummern: „Hör' ich das Liedchen klingen", „Die Armesünderblum", „Wenn ich in Deine Augen seh'", „Wenn zwei von einander scheiden". Das Lied „Im Mai" ist schwieriger in der Ausführung, als die übrigen; hier kommt auch die auffallendste Textwiederholung vor (die Worte: „da hab' ich ihm gestanden mein Sehnen und Verlangen" werden nicht mehr als drei Mal ohne innere Nothwendigkeit wiederholt), und steht überhaupt nicht auf gleichem künstlerischen Niveau mit den anderen Gesängen.

Ausgeführter in der äußeren Form sind die drei Gedichte von Geibel („Gondoliera", „Nimmer denkst Du mein" und „Wolle keiner mich fragen"). Die Singstimme ist auch hier gut gesetzt, die Begleitung lebendig und größtentheils nicht ohne Interesse. Textwiederholungen und nicht ganz entsprechende Declamationen zeigen sich hier ebenfalls und beeinträchtigen den Totaleindruck dieser übrigens sehr hübschen Lieder. Am wenigsten befriedigte uns das dritte Lied, dessen Begleitung, abweichend von den übrigen vorliegenden Piècen des Componisten, fast nur aus Gemeinplätzen besteht und das in Folge des rhythmischen Wechsels eher verliert, als gewinnt.

F. G.

Aus Carlsruhe.

Ueber unsere Wintersaison ist, im Verhältniß zur Kleinheit unserer Residenz, ziemlich Viel, und ziemlich Erfreuliches zu berichten. Ich beginne mit dem Theater, welches seit Devrient's Directionsübernahme in offenbarem, gleichmäßigem Fortschritt begriffen ist. Doch gilt dies noch immer mehr für das Schauspiel, als für die Oper. In ersterem bemerkt man mit Freuden allenthalben die kunstverständige Leitung Devrient's; mit der Oper ist er aber weniger glücklich. Er führt auch hier die Oberleitung, ist für die Engagements und Novitäten fast allein verantwortlich, und deshalb können wir die Bemerkung nicht unterlassen, daß Devrient in den Engagements für die Oper ebensowenig glücklich ist, als er mit den Opernnovitäten durchaus nicht zu pressiren scheint.

Engagements von Anfängern, wie Frau Hauser und Hr. Brulliot, welche erst ein Repertoir mühsam sich bilden müssen, sind, ganz abgesehen von ihrer sonstigen Befähigung, nur bei solchen Bühnen gerechtfertigt, welche doppelte Besetzung der Rollenfächer haben, folglich ihre jungen Kräfte mit Bequemlichkeit nach und nach heranziehen können. Unsere Bühne ist aber nicht so reich an Gesangskräften, und namentlich an guten Kräften — so daß derartige Engagements von mehreren Anfängern zugleich, jedenfalls übereilt zu nennen sind. Für ebenso ungerechtfertigt halten wir es, daß Frau Howitz-Steinau auf zehn Jahre mit 5000 Gulden engagirt worden ist. Frau Howitz-Steinau kann von Glück sagen, daß ihr, im Ganzen ziemlich eng umgrenztes Rollenfach, bei durchaus nicht hervorragenden Stimmmitteln, ein derartiges Engagement zur Folge hatte. Das Publikum wünscht sich weniger Glück dazu; man ist im Gegentheil hier ziemlich unwillig über einen solchen Mißgriff, der in den Openetat sehr tief eingreift. Da Frau Howitz-Steinau durchaus keine dramatische Sängerin ist, sucht man jetzt noch eine erste Sängerin für tragische Partien. Es scheint, daß uns eine kleine Musterkarte von Stimmen vorgeführt werden soll, deren endlicher Abschluß für unsere Oper eine sehr entscheidende Lebensfrage sein wird.

Ueber das Opernrepertoir berichte ich das nächste Mal im Zusammenhang ausführlicher, diesmal nur das Neueste, daß wir endlich in letzter Woche den lang erwarteten Oberon — den man hier nach langjähriger Entbehrung zu den neuen Opern rechnen muß — zu sehen und zu hören bekamen.

Unter den Concerten stehen die Vereins-Concerte des Hrn. Giehne in erster Linie. Er führte

unter Anderem Mendelssohn's „Paulus" in diesem Winter zwei Mal auf; das zweite Mal zum Besten der Nothleidenden im Oberland. Namentlich diese zweite Aufführung war vorzüglich gelungen, in so tadelloser Ausführung haben wir noch selten hier ein solches Werk gehört, und Hr. Giehne erfreute sich für seine künstlerischen Bemühungen auch der allgemeinsten Anerkennung.

Noch sei Programm und Ausführung eines anderen Vereinsconcertes rühmend hervorgehoben, in welchem eine junge Sängerin, Frl. Eschborn, bereitwillig mitwirkte. Frl. Eschborn hat sich in Italien zur Coloratursängerin ausgebildet, ist seit 3 Jahren bereits als solche am Stuttgarter Hoftheater engagirt, und beabsichtigt, wie wir hören, im nächsten Sommer eine größere Kunstreise durch Deutschland zu machen, für deren Erfolg wir ein günstiges Prognostikon stellen können. Sie sang im Vereinsconcert die Arie der Constanze aus Mozart's „Entführung", die Sopran-Arie aus „Elias" von Mendelssohn, und Mirjam's Siegesgesang von Franz Schubert — eine ebenso mannichfaltige als empfehlende Auswahl vorzüglicher Gesangspiècen. Namentlich Schubert's so selten gehörte, und im Ganzen noch so unbekannte, herrliche Composition hat einen außerordentlich tiefen Eindruck hervorgerufen. — Auch das übrige Programm dieses Concertes war vortrefflich: eine Haydn'sche Symphonie, das große Violin-Concert von Beethoven, die schottische Ouvertüre von Gade und — Händel's „Halleluja!" — Händel ist nun einmal die schwache Seite von Giehne. Er bringt ihn auch da an, wo er nicht hingehört. Man muß Händel allein hören, und zwar nicht in einem Concertprogramm neuen Styles, blos in einem Chor, sondern ohne fremde Umgebung, in einem ganzen Werke. Händel als Concertnummer verwendet, macht stets einen unharmonischen Eindruck.

An Virtuosen-Concerten war kein Mangel. Ernst und die Milanollo ließen sich hören, aber leider vor leeren Häusern. Ihr Stern scheint im Erbleichen. Einer Menge kleinerer Talente, ohne Sternenschein und Lorbeerkranz, wollen wir in dieser aphoristischen Correspondenz gar nicht erst gedenken.

Aus Berlin.

Die Nibelungen. Oper in fünf Acten von E. Gerber. Musik von H. Dorn.

Durch Wort und That hat der geniale Richard Wagner gestrebt, dem musikalischen Drama eine neue Richtung zu geben, deren Aufgabe es ist, der Wahrheit des Ausdruckes die alten, bisher allein üblichen und für unverletzbar gehaltenen Formen zu opfern. Die Nibelungen, welche im Februar in Weimar und im März d. J. in Berlin zur Darstellung gebracht wurden, sind nun unverkennbar unter dem Einflusse der Werke des genannten Reformators geschrieben. Auch Dorn's Oper ist aus einem Gusse gebildet, auch er verschmäht es, durch beliebte Gemeinplätze nach dem Beifalle der urtheilslosen Menge zu haschen, auch seine Töne sind der wahre Ausdruck der Idee, welche der von ihm gewählten Dichtung zu Grunde liegt. Gleichzeitig aber hat der Componist in diesem Werke den Beweis geliefert, daß durch eine richtige Auffassung des Charakters der handelnden Personen, die Partien derselben zu „dankbaren" gebildet werden können, ohne daß es nöthig wäre, Tanzrhythmen oder unpassende Gurgeleien zu wählen, um einen leicht käuflichen Beifall zu erringen. Auch Dorn ist zu der Erkenntniß gekommen, daß das wahre Wesen der Musik nur in der, den Inhalt der Worte mit erhöhtem Ausdrucke wiedergebenden seelenvollen Melodie liege. So wird denn diese Oper auch von allen gebildeten Sängern mit wahrer Freude begrüßt werden. Sie finden darin Gelegenheit die innersten Gefühle der Menschenbrust auszusprechen, in Tönen, welche auch die mitklingenden Saiten im Herzen der Zuhörer erregen müssen.

Der Text der Oper ist nach unserem Nationalepos von E. Gerber verständig und wirksam bearbeitet und bietet dem Componisten Gelegenheit dar, den ganzen Zauber der Musik in ihrer melodischen und harmonischen Kraft zu entfalten. Die Ouvertüre beginnt mit den ergreifenden Accorden der Todesweihe der Nibelungen. Ihnen schließt sich ein wildes Motiv der Hunnen an, welches zugleich zum Hauptthema des folgenden Allegro gebildet wird. Das mittlere Thema ist der rothe Faden, welcher sich durch die herzinnige Liebe Siegfried's und Chriemhildens zieht. Wie eine Geisterstimme ertönt es zum letzten Male, wenn die von den stürmischsten Leidenschaften aufgeregte Chriemhild sich selbst den Dolch in die Brust senkt, nachdem sie den Mord ihres Gatten blutig gerächt hat. Alle diese verschiedenartigen Elemente sind nun nicht allein in der Ouvertüre angedeutet und geschickt durchgearbeitet, auch im Verlaufe der Oper erscheinen dieselben, oft mit überraschenden harmonischen Wendungen oder in kunstreichster gleichzeitiger Zusammenstellung. Die Oper selbst ist reich an dramatisch charakteristischen und ansprechenden Melodien. Wir sind sogar der Meinung, daß der Componist darin des Guten zu viel gethan und die rein decla-

matorische Recitativform zu selten angewandt hat. Das Ohr verlangt ebenso seine Ruhepunkte wie der Geist, und darf nicht übersättigt werden mit getragenen Melodien und gewählten Harmonien, wenn das Interesse des Hörers stets rege und wach erhalten werden soll. Auf die Instrumentirung der Oper hat Dorn einen besonderen Fleiß verwandt; er gebraucht die Orchesterbegleitung oft treffend zum lebendigen Ausdrucke innerer Seelenzustände der handelnden Personen und steigert sodann wieder die Instrumentaleffecte bis zum blendendsten Glanze. Hervorragend gelungene Scenen der Oper sind die folgenden. Im ersten Acte: das Männerquintett „des Kampfes ernste Stunde naht"; der in Melodie, Harmonie und Rhythmus originelle Chor der isenländischen Schildjungfrauen mit dem von außen dazwischen schallenden Weheruf; die ganze Scene der besiegten Brunhild und endlich Gunther's einschmeichelnder Gesang „Komm an den Rhein!" — Im zweiten Acte: die Scene der Eifersucht zwischen Brunhild und Chriemhild und die Aufforderung zum Morde Siegfried's. Im dritten Acte: Chriemhilden's Traum; Siegfried's und Hagen's Schwur „fest halten wir an Ehr' und Treu"; die letzten Worte Siegfried's; Chriemhilden's Bitte um Gerechtigkeit wegen des verübten Mordes und ihre aufsteigenden Rachegedanken. — Der vierte Act ist der Glanzpunkt der Oper. Die wilden Gesänge und Tänze der Hunnen sind treffend charakteristisch gehalten. Ein Männerquartett „Vom Rhein, vom deutschen Rhein" mußte bei jeder Aufführung wiederholt werden und nach der erschütternden Todesweihe der Burgunder lohnte das Publikum jedes Mal dem Componisten durch enthusiastischen Hervorruf. Auch dem letzten Acte, in welchem Hunnen- und Burgundenchöre abwechselnd und zusammen erschallen, in welchem Sturm und Drang sich bis zum Schlusse steigern, hat Dorn erquickende melodische Ruhepunkte abgewonnen, so Chriemhildens Reue über den Tod des Bruders und ihre und des greisen Hagens Abschiedsworte.

Die Oper war in Berlin an neuen Decorationen, Costümen und Balleten so glanzvoll wie möglich ausgestattet und die Besetzung der Hauptpartien die folgende: Brunhild, Frl. Wagner; Gunther, Hr. Pfister; Chriemhild, Frau Herrenburg-Tuczek; Hagen, Hr. Bost; Volker, Hr. Formes; Siegfried, Hr. Salomon; Etzel, Hr. Zschiesche. Wie in Weimar die Partie der Chriemhild (Frau v. Milde), so wurde in Berlin die der Brunhild zur bedeutendsten durch den hinreißenden Gesang und das lebendige Spiel von Frl. Wagner, doch fanden auch die übrigen genannten Sänger eine gebührende Anerkennung. Eben so wirkungsvoll wie die Partien der Hauptpersonen, sind auch die Männer- und Frauenchöre vom Componisten bedacht worden und als das Werk eines deutschen Tonsetzers, dessen ernstes Streben nach Wahrheit und Schönheit überall hervorleuchtet, können wir dasselbe um so mehr allen deutschen Bühnen empfehlen, als es in der Ausführung wenig Schwierigkeiten darbietet und in der Handlung das Interesse vom Anfange bis zum Ende fesselt.

C. F. W.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Die Hauptprüfung am hiesigen Conservatorium vom 8ten April im Saale des Gewandhauses umfaßte die Disciplinen: Composition und Vortrag von Kammermusik und Chorgesang. Die vorgeführten Arbeiten der Schüler waren: Quartett für Streichinstrumente (1ster Satz und Scherzo) von Hrn. Otto Dessoff aus Leipzig — vorgetragen von den HH. Siegfried Jacobi aus Hamburg, Bruno Wollenhaupt aus New-York, Gustav Härtel aus Leipzig und Paul Lorberg aus Berlin — Quartett von Hrn. Nicolai von Wilm aus Riga — vorgetragen von den HH. Härtel, Jacobi, August Kellner aus Berlin und Carl Toelle aus Sondershausen — zwei Sätze aus einem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Hrn. Otto Singer aus Sora — vorgetragen von dem Componisten und den HH. Wollenhaupt und Hermann Brinkmann aus Hagen — Trio für dieselben Instrumente (1ster Satz) von Hrn. O. Kretzschmar aus Wilsdruff — vorgetragen von dem Componisten und den HH. Jacobi und Brinkmann — ferner: drei Canons für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. Friedrich Baumfelder aus Dresden; zwei Lieder von Hrn. Franz v. Holstein aus Braunschweig und ein Sonatensatz für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. O. Singer. — Als die bedeutendsten dieser Compositionsversuche erschienen uns die beiden Quartettsätze von Hrn. Nicolai v. Wilm. Es zeigt sich hier ein tüchtig strebendes Talent, eine gute Durchbildung und ein für einen Schüler nicht unerheblicher Grad geistiger Reife. In der Form waren die beiden Quartettsätze mit Geschmack und Geschick ausgeführt. — Der erste Satz und das Scherzo aus dem Quartett von O. Dessoff sind leicht gehaltene Musikstücke. Die Motive sind zwar nicht neu, doch ansprechend und mit Geschick verwendet, die Form ist gewandt. — Ein recht ansprechendes eingängliches Werk scheint, nach dem ersten Satz zu urtheilen, das Trio von Hrn. O. Kretzschmar zu sein. Es machte dieser in seinen Motiven sehr an-

sprechende und gut gefaßte Satz einen recht angenehmen Eindruck, der durch das Pianofortespiel des Componisten nicht wenig erhöht wurde. Hr. O. Kretzschmar hat als Pianist einen klangvollen Anschlag, eine sehr tüchtige Fertigkeit und Verständniß beim Vortrag. — Weniger als diese Werke befriedigten uns die beiden Triosätze von Hrn. Otto Singer. Vor Allem vermißten wir Klarheit in Inhalt und Form. Der Componist bestrebt sich etwas Neues und Originelles zu geben; da er aber gegenwärtig noch nicht die geistigen Mittel vollkommen beherrscht, überhaupt sein Talent noch zu wenig abgeklärt ist, so vermag er durch den Inhalt selbst nicht so zu wirken, wie er es beabsichtigt und sucht daher sein Heil im glänzenden, etwas prätentiös auftretenden Ausbau der äußeren Form, welche in ihrem Prunk dem nur dürftigen, an Reminiscenzen und Gemeinplätzen reichen Inhalt nicht entspricht. Ganz dasselbe zeigte sich auch in Hrn. O. Singers Sonaten-Composition, die uns fast noch unklarer erschien. Beim Vortrag der Pianofortestimme im Trio und des Sonatensatzes zeigte sich Hr. O. Singer als ein gewandter und tüchtig gebildeter Pianist. — Sehr hübsche von Talent und Fleiß zeugende Musikstücke sind die drei Canons von Hrn. Friedrich Baumfelder, wie auch die beiden von einer Schülerin des Conservatoriums recht brav gesungenen Lieder von Hrn. Franz v. Holstein — „Nun die Schatten dunkeln" von Geibel und „Ich fahr' dahin" von O. Roquette — allgemein ansprachen und den erhaltenen Beifall wohl verdienten. — Die Ausführung der größeren Compositionen war eine im Ganzen lobenswerthe; sehr befriedigend waren die Chorgesangleistungen. Motette für zwei Chöre von S. Bach „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn" — Motette für weibliche Stimmen von Mendelssohn (für die Nonnen auf Trinità de Monti in Rom geschrieben) und das achtstimmige Ave Maria von demselben Meister. —

In dem diesjährigen Concert zum Besten der Armen im Saale des Gewandhauses am 6ten April kam „das Paradies und die Peri" zur Aufführung. Die Solostimmen waren durch Frl. Clara Brockhaus, Frau Dreyschock, Frl. Anna Hofmann und die Herren Schneider, Langer und Behr vertreten. Die Chöre wurden von den Mitgliedern der Singakademie, des Pauliner-Vereins und des Thomanerchores ausgeführt. Im Allgemeinen vermißten wir bei dieser Aufführung einen höheren Schwung und genügendes Verständniß, auch waren die beschäftigten Solosänger nicht allseitig der großen Aufgabe gewachsen. Frl. Brockhaus, an diesem Abend bemerkbar heiser, konnte trotz aller anerkennenswerthen Mühe, die sie sich gab, die Partie der Peri nicht bewältigen; im Ganzen waren die Leistungen der übrigen Sänger correct, ließen aber bezüglich der Auffassung zu wünschen übrig. Die Chöre schienen bisweilen nicht ganz fest zu sein, das Orchester, das übrigens am meisten seine Schuldigkeit that, zeigte sich hin und wieder etwas indiscret und deckte dadurch oft die Singstimmen. Trotz dieser Mängel in der Ausführung verfehlte das geniale Werk doch auch diesmal nicht, einen großen und nachhaltigen Eindruck auf die Hörer zu machen. F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Jenny Lind-Goldschmidt hat in Wien bereits zwei Mal öffentlich gesungen.

H. v. Bülow wird demnächst in einem Hofconcert in Dresden spielen.

Die Gebrüder Wieniawski concertiren noch immer in Berlin; Wilhelmine Clauß hat ihre Concerte in Bremen geschlossen und ist nach Paris zurückgekehrt.

Frl. Ney hat in der Rolle des Fidelio vom Dresdner Publikum Abschied auf längere Zeit genommen. Sie tritt eine Gastspielsreise an.

Vieuxtemps hat zum Besten des Gustav-Adolphs-Vereins in Berlin ein fünftes reichbesuchtes Concert gegeben.

Die Sängerin Frau Behrend-Brandt ist am Hoftheater zu München engagirt worden.

In Frankfurt a. M. gastiren gegenwärtig drei Sänger, die Herren Frei, Benda und Hirsch.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 2ten April wurde in Gotha zum ersten Male die neue Oper des Herzogs von Coburg „Santa Chiara" unter Liszt's Direction aufgeführt, und hat seitdem zwei Wiederholungen erfahren.

Richard Wagner's „Lohengrin" wird am 12ten April zum Benefiz des Kapellmeisters Gustav Schmidt in Frankfurt a. M. zum ersten Male gegeben werden.

Vermischtes.

In Weimar hat die Aufführung des „Lohengrin" am 7ten April nicht stattfinden können, da Götze durch Krankheit abgehalten wurde. Vorläufig ist der zweite Osterfeiertag dafür angesetzt worden.

Von Dresden aus wird eine junge Sängerin, Frl. v. Coniar, die in einem zum Besten des pädagogischen Vereins veranstalteten Concerte zum erstenmal öffentlich aufgetreten ist, sehr gerühmt.

Der bekannte Lyriker, Julius v. Rodenberg, beabsichtigt dem deutschen Liederspiel wiederaufzuhelfen. Er hat ein derartiges Product, „Waldmüller's Margareth" betitelt, gedichtet und einem befreundeten Componisten übergeben.

Im letzten Winter sind nicht weniger als drei Ouvertüren zu „Hamlet" zur Aufführung gelangt, außer der von Joachim nämlich, die in Bremen aufgeführten von Reinecke und Grimm. —

Aus London schreibt man: für diese Saison hat am 1sten April die italienische Oper im Coventgarten begonnen. Rossini's Wilhelm Tell, der nach vielen gescheiterten Versuchen erst seit der vorigen Saison Gnade vor den Ohren des englischen Publikums gefunden hat, hatte als Eröffnungsoper ein zahlreiches, wenn auch nicht enthusiastisches Publikum angezogen. Die Besetzung der Rollen war beinahe dieselbe wie im vorigen Jahre. Man vermißte bloß die Castellane und Formes, der zum erstenmal nach einer längeren Reihe von Jahren dem Coventgarden-Theater untreu geworden ist; dafür hat uns Petersburg in Frl. Maray eine liebenswürdige, talentvolle Prima Donna gesandt. Ihr Debüt war ein glückliches und die gesammte Kritik weiß ihr nur den einen Vorwurf zu machen, daß sie Rossini gar zu oft in's Maray'sche übertrug, was man aus gerechter Ehrfurcht für den Meister nicht dulden will. Für jetzt ist sie die Heldin der Oper, wird aber um diesen Ehrenposten bald mit älteren Berühmtheiten: der Grisi, Viardot, und mit dem großen theuern Stern der französischen Oper, mit der Cruvelli zu kämpfen haben. — Eine zweite italienische Oper im Drurylane-Theaters scheint bis jetzt nur als Plan vorhanden. Wenn sie zu Stande kömmt, wird sie wahrscheinlich Formes als Centralpunkt und außer diesem viel deutsches Element produciren.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Ed. Thiele, Op. 11. Drei Mazurkas für das Pianoforte. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.

Nach Chopin Mazurken zu schreiben, wird für jeden andern Componisten stets eine schwierige Aufgabe sein. Entweder sucht er dem Vorbild möglichst nahe zu kommen, dessen Geist so viel als es die anders genaturte Individualität erlaubt, sich anzueignen — dann haben wir immer nur eine Copie, die, sei sie noch so treu, immer blos die Kehrseite uns zeigen wird; oder er versucht sich auf eigner Bahn zu halten, neue Seiten dem Gegenstande abzugewinnen — dann läuft er Gefahr, vom nahen Zielpunkte abzuirren, weil es immer nur eine künstlich hervorgebrachte Vertiefung in die fremde Gattung ist, die ihn zu neuen Versuchen gelockt hat. Schreibt Jemand zu seiner eigenen, ich möchte sagen, häuslichen Ergötzung nach andern Vorbildern Copien, um die Kraft zu erproben oder weil ihn seine Neigung dazu treibt — so kann Niemand dagegen etwas einzuwenden haben; es wird seiner Ausbildung und geistigen Förderung nur gute Früchte tragen. Tritt er dagegen mit seinen Erzeugnissen vor die Oeffentlichkeit als Diener und Priester der Kunst, vor das Forum der Kritik, so nimmt die Sache eine ernstere Seite an; der Standpunkt ästhetischer Betrachtung wird das sympathische Interesse abstreifen und zur Stufe künstlerischer Beurtheilung sich erheben müssen. Die drei vorliegenden Mazurken sind keine Copien; und wenn der Componist auch keine neuen Bahnen darin betreten hat, so muß doch gesagt werden, daß er den Geist dieser Gattung richtig erfaßt und nichts beigemischt hat, was dem nationalen Charakter zuwiderläuft. Es sind Salonstücke der höheren, besseren Art, nicht Stücke aus dem tiefinnersten Seelenleben, nicht Spiegelbilder einer unglücklichen Nation wie bei Chopin. Der Componist hat das Charakteristische gut zu treffen verstanden; die Stücke haben sämmtliche eine edle Haltung, die sich fern hält vom Gesuchten. Er entfaltet darin ohne Ueberladung großen harmonischen Reichthum und weiß neben dem Starken und Kräftigen dem Zarten und Weicheren die erwünschte Farbe zu geben. Ein vorzüglich gut gelungenes Stück ist Nr. 1, dessen Mittelsatz in Fis-Dur eine schöne wohlthuende Wirkung macht. Fast noch charakteristischer ist Nr. 2; der Anfang ist entschieden Chopin, der weitere Verlauf dagegen entfernt sich wieder vom Vorbild und läßt uns blos den polnischen Tanz wiederfinden. Weich und zart ist Nr. 3 gehalten, etwas matter in der nationalen Farbe, aber gut in der Zeichnung. — E. K.

Instructives.

Für Violoncell.

Maurice Ganz, Op. 31. Zehn charakteristische Musikstücke, leicht und fortschreitend, zur Uebung im Violoncellspiel ohne Daumenaufsatz. Mit Begleitung des Violoncell oder des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Liefg. 1 u. 2. mit Pianoforte, à 1¼ Thlr.

Auf dieses sehr verdienstvolle Werk haben wir bereits bei

Erscheinen der Ausgabe für das Violoncell allein aufmerksam gemacht und seine mannichfachen Vorzüge hervorgehoben. Auch diese vorliegende Ausgabe mit Pianoforte-Begleitung verdient die angelegentlichste Empfehlung. Außer ihr giebt es noch eine dritte in einem Hefte mit einem begleitenden zweiten Violoncell im Preis von 1¼ Thlr.

Für Gesang.

C. E. Hering, Op. 28. „Es läutet zum Gebet". „Wenn mich doch der Vater ließe hier bleiben in der Luft". Lieder für kleine und große Kinder. Dresden, Ad. Brauer. 5 Ngr.

Diese einfachen, im religiösen Tone gehaltenen Lieder sind zur Uebung und Unterhaltung für Gesangsschüler zu empfehlen, welche noch nicht im Stande sind, auch weniger große Schwierigkeiten zu überwinden. Das zweite Lied kann auch von zwei Sopranen oder von diesen und einem Basse dreistimmig gesungen werden.

Kinderfeste. Erstes Heft: „Das Schulfest", Declamation und Gesang für Schulkinder, Dichtung von Fr. Hofmann, Composition von Julius Otto. Schleusingen, Glaser. 1 Thlr. 5 Ngr. Jede der sechs Singstimmen 4 Ngr. Das Textbuch 1½ Ngr.

Es soll in dieser Sammlung eine Reihe von declamatorisch-musikalischen Stücken gegeben werden, welche sich zur Aufführung bei Schulfesten u. dgl. eignen, etwa in der Art, wie Jul. Otto, Abt rc. solche Werke für Gesangsfeste geliefert haben. Das vorliegende erste Heft entspricht in jeder Beziehung dieser Absicht; Dichter und Componist haben sich ganz dem Fassungsvermögen der Kinder accomodirt und eine poetisch wie musikalisch hübsche Gabe der Kinderwelt dargereicht. Die Worte des Dichters sind einfach und fern von Trivialität, die Musik recht melodiös und ansprechend. Wir empfehlen das Unternehmen um so angelegentlicher, als dadurch den Kindern beim Schulfest nicht allein eine große Freude bereitet, sondern auch wirklicher Sinn für die Kunst in die jungen Gemüther eingepflanzt oder in ihnen geweckt werden kann. Schulvorstände und Lehrer machen wir auf das Vorwort des Textbuches aufmerksam.

W. Tschirch, Op. 24. Zwanzig zweistimmige Gesänge zum Gebrauche in oberen Schulklassen, in Vorbereitungsschulen zu Singakademien rc. Schweidnitz, Weigmann.

Die Gesänge, welche diese empfehlenswerthe Sammlung enthält, weichen von den einfachen, gewöhnlich zum Schulgebrauche verwendeten Liedern ab, die zweite Stimme geht selten in gerader Richtung mit der Oberstimme, sondern mehr selbstständig, in entgegengesetzter Bewegung oder imitirt die Melodie. Der Herausgeber beabsichtigt damit eine entsprechendere musikalische Bildung der Zöglinge, welche bei diesen Gesängen sich nicht allein auf das Gehör verlassen können und wirklich nach Noten singen lernen müssen. Soll der Gesangsunterricht in der Schule einen wirklichen künstlerischen Nutzen für das Leben haben und nicht lediglich dem Schüler Unterhaltung gewähren, so wird der ernstere Zweck durch Lieder, in denen das melodische Element überwiegt und bei denen die zweite Stimme in Terzen oder Sexten nur so nebenherläuft, wenigstens vollständig nicht erreicht werden können. Das Unternehmen des Verfassers vorliegenden Werkchens erscheint daher als ein verdienstliches, um so mehr als die Gesänge auch ihrem Inhalte nach nicht bedeutungslose Uebungen, sondern wirkliche, gut empfundene und mit geübter Hand geschriebene Musikstücke sind.

Heinrich Sattler, Der jugendliche Sängerchor für Schule und Kirche. Blankenburg a. H., Brüggemann. 5 Sgr.

Eine mit viel Sachkenntniß und Kritik veranstaltete Sammlung, die Schulanstalten empfehlen zu werden verdient. Es enthält dieselbe: 112 (nicht 121 wie auf dem Titel steht) mehrstimmige Lieder nach dem Inhalte geordnet, 22 Schulgesänge und Choralmelodien, 12 liturgische Gesänge für die Kirche auf alle kirchlichen Feste und in einem Nachtrag sechs der neuesten Lieder.

P. Wepasse, Praktische Volks-Singschule in gefälligen Melodien. Vierte Auflage. Neuwied, Lichtfers.

Das kleine Buch enthält kurzgefaßt die ersten Anfangsgründe der Musiklehre und eine Reihe von entsprechenden Liedern und Singübungen. Für Volksschulen brauchbar, können wir es den betreffenden Lehrern empfehlen.

Fr. Abt, Op. 107. Lebensfrühling. Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Offenbach, André. Heft 1 u. 2. à 54 Kr., compl. 1 Fl. 48 Kr.

Es ist dieses Werk eine Fortsetzung des Op. 88 von Fr. Abt, in welchem letzteren er sich unseres Wissens zuerst und mit Glück auf diesem Gebiete versuchte. Die vorliegenden zehn Kinderlieder entsprechen ihrem Zwecke und dürften Lehrern wie Schülern sehr willkommen sein.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

H. G. de Bülow, Op. 2. Arabesques en forme des variations, sur un thème favori de l'opéra Rigoletto di Verdi, pour le Piano. **Pesth, Rozsavölgyi u. Comp.**

Arabesken, und zwar höchst anmuthige und graziöse Arabesken, welche sich mannichfaltig verschlungen um ein einfaches Thema von nur 8 Tacten aus Verdi's „Rigoletto" bewegen — das sind diese 12 Variationen in der That. Mehr sollen sie aber auch nicht sein. Zweck und Mittel

sind also vollkommen im Einklang, und die Composition ist demnach mit Recht zu empfehlen, da sie zweckentsprechend, und in ihrer Art sogar vortrefflich ist. Man darf nur nicht mehr von einem Genre verlangen, als dieses Genre bieten kann. Wo es sich nicht um neue Gedanken, nicht um neue Formen, nicht um bahnbrechende Intentionen handelt, darf man jede Compositionsweise nur an ihrer eigenen Gattung messen. Und diesen Maßstab braucht vorliegendes Werkchen nicht im Mindesten zu scheuen. Einen höheren Maaßstab wird der Componist selbst nicht angelegt haben, mithin können auch wir uns damit vollkommen befriedigt erklären. Eine andere Frage ist die, wie H. v. Bülow dazu kommt, in diesem Salon-Genre zu bebütiren, d. h. wie es kommt, daß er als Op. 2 ein Genrebild veröffentlicht, nachdem uns sein Op. 1 auf viel Ernsteres und Gehaltvolleres vorbereitete. Diese „Arabesken" mögen ein Gelegenheitsstück, vielleicht sogar ein Impromptu sein, welches der vortreffliche, in allen Richtungen gleich vollendete Pianist, in den Salons zu Wien und Pesth gewiß mit großem Beifall oft wiederholen mußte. Dadurch erlangte das Stück jene Popularität, welche den Verlegern eine viel zu reizende Lockung ist, um in solchen Fällen ihrem, bei viel gehaltvolleren Compositionen oft so schwierigen und zurückhaltenden Druckgelüste, auf die Dauer widerstehen zu können. So kam ein Salonstück mehr in die Welt, welches aber offenbar den besten beizuzählen ist, und, gut gespielt, seine Wirkung nie verfehlen wird. Besondere Schwierigkeiten bieten diese „Arabesken" nicht dar. Die Claviertechnik der neuesten Zeit, wie sie durch Liszt ausgebildet wurde, ist darin zwar unverkennbar ausgeprägt, aber auf eine Weise benutzt, welche die Technik der Composition selbst Dilettanten mit einiger Fertigkeit und Ausdauer zu überwinden gestattet. Die Figuren sind durchgängig sehr natürlich, elegant und claviermäßig gehalten und theilweise von überraschendem Effect. Musikalisch am interessantesten ist die Introduction, weil hier der Componist eine Vorbereitung und Durchführung des nachfolgenden Themas giebt, welche uns augenblicklich erkennen läßt, daß in dem Schöpfer dieser niedlichen Arabesken noch ganz andere Gedanken verborgen sind, als er hier uns offenbaren will, und daß wir in Zukunft von ihm noch ganz andere Werke erwarten dürfen, als diese Illustrationen eines Verdi'schen Gedanken. Allen Salon- und Concertspielern seien aber die Bülow'schen „Arabesken" als höchst dankbares, allgemein ansprechendes, und doch nicht gehaltloses Solostück auf das Beste empfohlen.

Hoplit.

Carl Eschmann, Op. 4. Mazurka und Polka für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 10 Sgr.

— — —, Op. 20. Sechs Salonstücke für das Pianoforte. Ebend. Einzeln: Nr. 1. 12½ Sgr., Nr. 2. 15 Sgr., Nr. 3. 15 Sgr.

Das erste von diesen angezeigten Stücken, ein früheres Werk des Componisten, erfüllt ganz den Zweck, wofür es geschrieben ist, es unterhält auf eine Weise, die das Interesse rege hält. Technische Schwierigkeiten sind nicht darin; es ist Alles dankbar und claviergerecht geschrieben. In den Salonstücken verwendet der Componist denjenigen Aufwand von Technik, wie wir ihn aus anderen Werken desselben bereits kennen gelernt haben. Die drei vorliegenden Stücke sind eine Mazurka, ein Nocturno und eine Romanze. Hinsichtlich des Geistes dieser drei Stücke sei hier nur so viel gesagt, daß sie sich ähnlichen vom Componisten veröffentlichten Werken anschließen; sie enthalten dieselben Vorzüge und Mängel, wie sie ein anderer Referent in dies. Bl. an andern Compositionen desselben aufgezeigt hat. Sie behaupten unter dieser Musikgattung gleich wohl eine ehrenvolle Stellung.

E. K.

Jules Sachs, Op. 8. Trois mélodies — le calme, Mazurka, Berceuse — pour le Pianoforte. **Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.**

Das erste nennt der Componist selbst chanson sans paroles und bezeichnet somit den Standpunkt desselben. Das Hauptmotiv ist angenehm, wiederholt sich aber zu oft; hinsichtlich der Verarbeitung bewegt es sich in einem ziemlich engen Rahmen, es ist auch nicht genug ausgiebig. Die Mazurka bietet keine hervorstechenden Züge; als Salonstück wird es angenehm unterhalten; Berceuse ist nach seinem Inhalt nicht bedeutsam genug. In der technischen Behandlung zeigt sich der Componist gewandt und erfahren; die inhaltliche Seite jedoch dürfte noch mehr Aufmerksamkeit und Kritik erfordern, wenn er zu Anerkennung sich emporarbeiten will.

E. K.

Ch. Zaluski, Op. 8. Deux Mazoures pour le Piano. **Wien, Müller's Wittwe. 12 Ngr.**

Zwei ansprechende Salontänze von mäßiger Schwierigkeit, die als leichte Unterhaltungsmusik zu empfehlen sind.

Emerik Szókely, Op 32. Marche de Croates. Chant national pour Piano. **Hamburg, Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.**

— — —, Op. 33. Magyar's Bridal Polka pour Piano. **Ebend. ¼ Thlr.**

In ersterem Werkchen ist die Nationalmelodie zu einem gewöhnlichen Salonstück verarbeitet, woran sich Diejenigen ergötzen mögen, die gern warmes Zuckerwasser trinken. Op. 33 ist eine ansprechende Polka, nach der, wenn sie gut gespielt wird, auch getanzt werden kann.

H. Schnabelt, Morceau de Salon. Capriccio pour Piano. **Wien, Müller's Wittwe.** 10 Ngr.

Ein elegantes Salonstück, das schon einen geübten Spieler verlangt. Der geistige Inhalt ist — wie oft bei dergleichen Sachen — nicht sehr bedeutend, doch ist das Ganze geschickt und geschmackvoll entworfen und durchgeführt und dürfte zur Uebung und Ausbildung des Technischen bei Schülern, die bereits eine beachtenswerthe Fertigkeit erlangt haben, brauchbar sein.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 17. Den 21. April 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beethoven's Fidelio.

Von

Franz Liszt.

Beethoven's einziges dramatisches Werk nimmt gegenwärtig einen der vornehmsten Plätze in der Reihe jener erhabenen Schöpfungen ein, deren anerkannte Trefflichkeit anzutasten unter die Unmöglichkeiten des ästhetischen Anstandes gehört, deren Anhörung man sich mit der behaglichen Gewißheit hingiebt, in dem Gefühl der Bewunderung keine Täuschung befürchten zu müssen. Seit 40 Jahren und länger besteht diese Oper; und ungefähr 20 Jahre sind es nun, daß sie als anerkanntes Meisterwerk auf fast allen deutschen Bühnen gegeben wird, so daß ein dramatisches Institut es sich zur Schande anrechnen müßte, dieselbe nicht in würdiger Weise zur Aufführung bringen zu können. Was aber war das Loos dieses Werkes in den ersten 20 Jahren seit seiner Vollendung? Es wurde von den Künstlern mit Geringschätzung behandelt, von der Kritik verdammt, von den Directionen zurückgelegt, vom Publikum vergessen. Es ist kaum zu bezweifeln, daß Beethoven die deutsche Bühne mit einer Reihe von dramatischen Meisterwerken beschenkt haben würde, wäre man diesem seinem Erstling statt mit Achselzucken, Spott, ja mit Verhöhnung, zum mindesten mit der Achtung entgegengekommen, welche die tiefe Empfindung und die gewaltige Factur dieses Meisters von einem reiferen Publikum hätten erzwingen müssen. Den Anforderungen an ein vollkommenes dramatisches Musikwerk gegenüber läßt Fidelio Vieles zu wünschen übrig. Mangel an scenischer Erfahrung wird ebensowohl in der Wahl eines unvollkommenen Stoffes, als in der fast ausschließlich symphonischen Behandlung von Orchester und Singstimmen bemerkbar. Nichtsdestoweniger sind die großen lyrischen und orchestralen Schönheiten, an denen das Werk so reich ist, so hervortretend, daß sie die eigentlicheren dramatischen Effecte ersetzen und vergessen machen, indem sie sich siegreich über die Schwächen des Gedichts erheben und aus dem spärlichen Interesse der vorhandenen Situationen einen solchen Reichthum lebhafter, durchdringender und tiefer Gemüthsbewegungen entwickeln, daß kein wirklicher Künst-

ler, kein gebildeter Geist sich bei Anhörung dieser fesselnden und erschütternden Klänge dem Eindruck tiefster Ergriffenheit zu entziehen vermöchte, dem Zoll der Bewunderung für das Werk, des innigsten Mitgefühls für den Meister, für die Leiden des Genius, der mit gerechter Entrüstung eine Bahn geistigen Ringens verließ, die man für ihn nur mit Dornen bestreut hatte. So war besonders die Ouvertüre, die in unsern Tagen mit allgemeinem Enthusiasmus aufgenommen wird und die man einstimmig für eines der glorreichsten Erzeugnisse der Tonmuse hält, eine Quelle bittersten Verdrusses für Beethoven, worüber ein getreuer und höchst lehrreicher Bericht in einem sonst durchaus nicht empfehlenswerthen Buche, Schindler's Biographie Beethoven's, zu finden ist. Dort wird erzählt, zu welcher Folter Beethoven verdammt war, als er nochmals und nochmals, bis zum vierten Mal, sein Werk gänzlich umändern, ja verketzern mußte, um es für die Kleinlichkeit der Pygmäen zurechtzustutzen, die ihn umgaben; mit welchen Erbärmlichkeiten er zu kämpfen hatte und von welchen Mittelmäßigkeiten er aus dem Felde geschlagen wurde.

Eine Vergleichung der vier verschiedenen vorhandenen Versionen läßt die erzwungene Verkrüpplung des Gedankens, die stufenweise Schwächung der überwältigenden Rhetorik erkennen, deren glühende Begeisterung und hinreißende Gewalt wir heute in ihrer ursprünglichen Form bewundern, ehe Beethoven gezwungen war, durch vierfache und immer tiefere Herabstimmung seiner zu volltönenden Saiten sich in stufenweiser Erniedrigung zu dem Niveau der Midasohren herabzubequemen, die ihn richten sollten. — Nicht lange darauf blühte auf demselben Schauplatze dasselbe Loos dem Werke eines kaum mit minderer Weihe erfüllten Meisters. Weber's Euryanthe hatte dasselbe Schicksal und das schnell fertige Urtheil des Publikums drängte sich in einem leider nur zu bekannten und breitgetretenen, schlechten Calembourg zusammen*). Auch Weber ringt, wie Beethoven, einem zerfahrnen dramatischen Stoffe Schönheiten der allervornehmsten Art ab. Aber auch sein Werk wurde verkannt und mißhandelt. Nur die glänzende Ouvertüre entging glücklich den barbarischen Verstümmlungen, zu welchen Beethoven sich mit Unrecht herabließ.

Es ist in der That eine ersprießliche Beschäftigung, hie und da Untersuchungen über die Ursachen des Erfolgs gewisser theatralischer Erzeugnisse anzustellen. Wer ermißt, wie lange vielleicht der vollendete Ausdruck edelsten Gefühls, wie er uns in Fidelio entgegentritt, unter dem dichten Schleier des Vergessens verhüllt geblieben wäre, hätte sich nicht eine geniale feurige Künstlerin gefunden, welche mit einer seltenen Geisteskühnheit und einer Begabung der Auffassung, wie sie fast nur ihr eigen waren, die ganze Tragweite und electrisirende Wirkung einer Rolle begriff, welche reinste Weiblichkeit mit männlicher Energie und heldenmüthiger Kraft verbindet, deren Ausdruck gerade ihrer Individualität so ganz entsprechend war und deren Costüm die Vortheile ihrer Schönheit im glänzendsten Lichte erscheinen ließ. Frau Schröder-Devrient fühlte mit künstlerischem Instinkt in der eigentlichsten Bedeutung des Wortes die pathetische Wirkung dieser Rolle heraus, und es fand sich schwerlich ein Zuschauer, der nicht hingerissen Beifall gespendet hätte, da diese reizende Frau in Männerkleidung mit einer Bewegung, von deren Accent jedes Herz erbebte und doch mit einer unnachahmlichen Anmuth der Geberde die Pistole auf den erstarrenden Gouverneur anschlug. — Es ist demnach wohl kaum zu viel gesagt, wenn wir behaupten, daß Deutschland neben Beethoven zur Hälfte der Frau Schröder-Devrient den Besitz eines Schatzes verdankt, den es gegenwärtig mit so wohlberechtigtem Stolz sein Eigenthum nennt, so wenig man der Hand den Dank wird versagen können, die uns den Edelstein schenkt, welcher ihrer bedurfte, sollte er nicht unerkannt im Sande verschüttet liegen. —

Wird dieß Beispiel verhindern, daß es ebenbürtigen Werken ähnlich ergeht? Schwerlich. In Sachen der Kunst offenbart sich der Genius durch fortschreitende Erfindung. Nun kann aber das Neue in der Musik, wie dieß anderswo hinreichend gesagt und entwickelt worden ist, am wenigsten sich augenblicklich einer allgemeinen Sympathie bemächtigen. Es werden demnach meistens Nebenumstände eine entscheidende Wirkung auf den Zeitpunkt ausüben, in welchem Werke, die eine neue Form sich aneignen, endlich anerkannt und geschätzt werden. Es bleibt also für alle Zeiten Denen eine ehrenvolle Aufgabe zugetheilt, welche aus dem innerlichen Werth von Kunstwerken den Platz im voraus zu erkennen verstehen, welchen die Zukunft ihnen anweisen wird. In diesem Sinne hat man den Schutz, welchen die Höfe der Kunst angedeihen lassen und ohne welchen das Bestehen der Letztern der nothwendigen Grundlage entbehren dürfte, stets als eine große Wohlthat betrachtet. Nur die Hoftheater allein könnten in freier Entscheidung, ungehindert von Rücksichten auf persönliche und finanzielle alltägliche Interessen, welche bei Privatunternehmungen sich nothwendig in den Vordergrund drängen, indem sie das Schöne an und für sich und als solches erkennen und schätzen, die Existenz und Aufrechterhaltung desselben gleichsam decretiren, es ver-

*) Ennuyante.

möge ihres Einzelwillens pflegen und hegen, bis es in dem schwerer zu lockernden Boden der Gesammtheit Wurzel fassen und so fruchtbringendes Gemeingut der Nation werden kann. Durch die politische Ordnung so wie durch höchste Bildung auf die obersten Sprossen der gesellschaftlichen Stufenleiter gestellt, sind die Höfe vor Allen im Stande, das Schöne, wo es sich zeigt, zu erkennen und ihm Geltung zu verschaffen, wie es, um nur von der Oper zu reden und wenige Beispiele anzuführen, die Königin Marie Antoinette gethan, deren Vorliebe für Gluck lange Zeit die einzige Stütze dieses Meisters in Paris war, oder die Kaiserin Josephine, deren Befehls es bedurfte, um die Aufführung von Spontini's Vestalin zu erzwingen. Nirgends aber kann man Analoges zu solchen Fällen besser finden, als in Weimar, wo der Hof ehemals und jetzt es sich zur Aufgabe gestellt hat, geistigen Leuchten den Platz zu gönnen, von wo aus sie ungehindert Licht strahlen.

Welche Wichtigkeit hat es, ob die Opern Wagner's, gegen welche man eine systematische Opposition förmlich auf bewaffneten Fuß gestellt hat, hier oder dort einen Triumph feiern? Sie haben in Weimar zuerst den Boden gefunden, von welchem der Glanz des Neuen, das sie bieten, widerstrahlen konnte. Es ist dieß eine Thatsache und zwar eine Thatsache, deren volle Bedeutung für die Kunst sich nur allmälig in ihrer ganzen Wichtigkeit zeigen wird, und nur dem einen Umstand verdanken wir dieselbe, daß in der Zeit, als diese Opern in Scene gingen, man weniger an den augenblicklichen Erfolg, als an die edle Aufgabe gedacht hat, das Niveau der Kunst zu erhöhen, ein achtunggebietendes Repertoir hinzustellen, da sich das Bestehen von Hofbühnen nicht einzig auf die Theaterkasse stützt, zu deren täglicher Anfüllung um jeden Preis sich Privatunternehmungen allerdings der gemischtesten Mittel bedienen müssen.

Es existirt in unsrer Zeit ein zweiter Fidelio. Ein Werk voll hoher, mächtiger Conception, welches gleichfalls aus dem Geist eines symphonisch großgewordenen Meisters hervorgegangen ist, der aber den Unterschied der dramatischen Behandlung schneller erfaßt, die nothwendigen Erfordernisse und Hülfsmittel derselben gewandter gehandhabt hat, als Beethoven. Wir sprechen vom Benvenuto Cellini des Hector Berlioz. Noch hat seine Stunde nicht geschlagen und leider steht es dem Componisten sehr im Wege, daß er zur Zeit noch unter den Lebenden wandelt. Ist aber einmal der Zeitpunkt gekommen, wo die verschiedenen lokalen Kleinlichkeiten, an deren Widerstand das Werk an verschiedenen Orten scheiterte, beseitigt sind, so wird es als eines der bedeutendsten unsrer Zeit erkannt und gewürdigt werden, und die Weimarische Bühne darf sich dann rühmen, die erste gewesen zu sein, die es der Vergessenheit entzogen.

Zur Beantwortung einiger ästhetischer Fragen

bei Gelegenheit von Riehl's „musikalischen Charakterköpfen".

(Fortsetzung.)

In den Lobeserhebungen, welche Hr. Riehl dem „göttlichen Philister" Wenzel Müller, Conradin Kreutzer und Lortzing zollt, ist uns nichts begegnet, was uns zu dem Glauben berechtigte, daß die Gedanken, Gefühle und künstlerischen Formen dieser Musiker irgendwie jenen angebornen oder erworbenen Adel besäßen, in welchem der unzerstörbare Stempel von Kunstwerken besteht, und dessen volksthümliche Schöpfungen nie entrathen, wenn sie sich von ihrer Pflanzstätte bis zu den Höhen der Kunst erheben, oder wenn diese letztere sie in ihren Keimen sammelt und zu ihrer Umbildung auf jene Höhen verpflanzt. Hrn. Riehl entgeht zwar, wie aus seiner häufigen Erwähnung dessen ersichtlich, das Gewöhnliche, Geschmacklose, die Wiederholungen, von denen die Werke dieser „Meister" wimmeln, durchaus nicht; aber, indem er ihnen sämmtlich das Prädikat einer unbestreitbaren „Volksthümlichkeit" ertheilt, hält er es doch nicht für nothwendig oder thunlich, uns mitzutheilen, durch welche Empfindung sie sich die Sympathie der Nation errungen, welcher ihrer Gemüthsregungen sie ihre Sprache geliehen, welchen der von ihr verworren geträumten oder dunkel geahnten Typen sie mit einem bestimmten, klaren und poetischen Gewande bekleidet haben sollen? . . Tausenderlei Melodien oder Phrasen ohne höheren Werth und ästhetische Bedeutung in den Rahmen von zweihundert Opern zusammenstellen, damit schwingt man sich noch nicht zum volksthümlichen Künstler auf. Damit kann man höchstens populär werden, was, wie wir uns zu bemerken schon gestattet haben, etwas ganz Grundverschiedenes ist.

Die Straßenbuben gehören allerdings zum Volk, aber sie machen die Nation doch nicht aus. War es einem Tasso oder Camöens schmeichelhaft, ihre Strophen von venezianischen Gondolieren oder Lissabonischen Bettlern singen zu hören, so war es ihnen hauptsächlich deshalb schmeichelhaft, weil sie die nämlichen Strophen zugleich würdig wußten, auf die

größten Dichter und Könige künftiger Generationen überzugehen. Ein Kunstwerk kann sich nur dann rühmen, den Straßenbuben vertraut geworden zu sein, wenn es, ehe es zu ihnen niederstieg, die edleren Kreise der Kunst durchlaufen und tausende edler, und mit dichterischem Verständnisse erfüllter Herzen durchdrungen und bewegt hat. Und damit ein Kunstwerk wagen dürfe darnach zu trachten, bis zu dieser untersten Schicht der ästhetischen Gesellschaft zu dringen, bis zu der Hefe der gemeinen Geister niederzusteigen, und darauf stolz zu sein, von der Majorität verstanden und bewundert zu werden, muß es mehr als jedes andere in der Heiligkeit seines Ursprungs, in dem Adel und der Größe seiner Empfindungen unantastbar sein. Diejenige Kunst, welche vom Künstler aus geraden Weges auf die Straßen mündet, ohne vorher irgend eine Leidenschaft entflammt, irgend einem tief verborgenen aber zugleich lebendigem Gefühle in den Massen zum Ausdruck gedient, ohne auf ihrer Wanderung Herzen gerührt oder irgend eine Seite derselben erklingen gemacht zu haben, diejenige Kunst, welche auf den Straßen zum Zeitvertreib sich prostituirt, ist nicht mehr werth, als diejenige, welche in den Salons zu gleichem Zwecke sich gebrauchen läßt. Ob man den Straßenpöbel ergötzt, oder den Königen Spaß vormacht, ist hierbei ganz gleichgültig; beides hat mit der Kunst nichts zu schaffen. In beiden Fällen erniedrigt sich der Künstler zum Taschenspieler, mit dem einzigen Unterschiede, daß wenn in den höheren Kreisen des socialen Lebens zu den anderen Erbärmlichkeiten dieses Handwerkes eine neue, das Bediententhum hinzutritt, dieses anderseits wenigstens das Bestreben nach einem gewissen Geschmacke, der möglicherweise auch zum guten Geschmacke werden kann, aufnöthigt — eine Forderung, welche vom Straßenpublikum niemals gestellt wird. Wir gestehen offen, daß, unseren Bedünkens, nirgends das Bedürfniß sich fühlbar machte, die schlecht galvanisirten Gespenster eines Wenzel Müller, eines Componisten des „Donauweibchen“ u. a. dgl. aus ihrem Nichts wieder hervorgehen zu sehen. Mögen Kindermuhmen noch lange ganzen Generationen von Säuglingen die Weisen jener wackeren Todten vorsingen; die Kunst hat damit nichts zu schaffen und die Kunstgeschichte frägt nichts nach ihnen.

Hr. Riehl hebt als ein Hauptverdienst der göttlichen Philister, welche der Schule Haydn's angehörten, hervor, daß sie ihre Formen von diesem Meister entlehnten, ungefähr wie ein Recept aus „der bürgerlichen Köchin“, nach welchem sie aus dem nämlichen Teige eine unzählbare Menge kleiner Pasteten von allen Größen und Formen kneteten. Wenn die Kunst und die Kunstgeschichte sie bisher noch nicht berücksichtigten, so unterblieb das eben, weil es in der That nirgends Sitte ist, daß die Lakaien, welche ihres Herrn Livree tragen, aus diesem Grunde auch dessen Vorrechte genießen. Haydn hat gerade unter die Zahl der Meister gehört, deren Muse weder erhabene Begeisterung noch kriegerisches Heroenthum besungen hat und denen die Empfindungen heiligen Zornes und unversöhnlichen Hasses zeitlebens fremd geblieben sind. Seine liebenswürdige Dichterseele schwebte stets in dem Gebiete idyllischer Stimmungen. Aber, als ein wirklicher Dichter, der er war, empfand er diese Regungen kräftig, gab er sie in ungetrübter Reinheit wieder, läuterte er sie mit einem Worte bis zum Idealen und, als ein wirklicher Künstler, kleidete er sie in Formen, deren Neuheit und Erfindungsfrische ihn in die Zahl der Männer von Genie einreiht, während deß die Anmuth und der unwiderstehliche Zauber seiner Melodien ihn Allen Denjenigen lieb und werth verbleiben lassen wird, denen seine Empfindungsweise speciell sympathisch sein dürfte. Seine Manier sclavisch nachzuäffen, um ganz oder ziemlich gedankenlose und gefühlsleere Formeln wiederzukäuen, heißt gewiß weder Kunst treiben, noch überhaupt künstlerisch sich beschäftigen. Es würde uns von unseren Absichten zu weit abführen, wollten wir uns hier einem gründlichen Studium dieser „göttlichen Philister“ überlassen, um zu untersuchen, ob Hr. Riehl ihnen vielleicht Unrecht thut und ob die Nacht ihrer todten Werke nicht vielleicht durch einzelne Gedanken- oder Gefühlsblitze erhellt wird; wir haben uns hier nur mit Hrn. Riehl zu beschäftigen. Wir begnügen uns mit dem thatsächlichen Stillschweigen der Tradition, was Jene betrifft; denn wir müßten Beweise des Gegentheils vor Augen haben, um anzunehmen, daß unserer Zeit so nahestehende reelle künstlerische Verdienste so rasch von der Gleichgültigkeit desjenigen Publikums, das sie so außerordentlich hoch gewürdigt hatte und derjenigen aufrichtigen Künstler, deren Race auch unter unseren Zeitgenossen noch nicht völlig erloschen ist, begraben werden konnten. Wir beschränken uns auf das Bemerken, daß Hr. Riehl mit seinem an die Musiker der Gegenwart gerichtetem Vorwurfe, die Werke dieser „kleineren Meister“ nicht hinlänglich zu kennen und weiter zu verbreiten, und seiner sich gestellten Aufgabe, uns wenigstens von ihrer Existenz und unserer Verehrungs-Steuerpflichtigkeit gegen sie in Kenntniß zu setzen, uns nirgends und in keiner Weise nur entfernt andeutet, welche Art ästhetischer Werth denn in diesen Werken überhaupt enthalten sei, ob ein absoluter, vom Einflusse der Zeit unbenagter wie bei classischen Schönheiten, oder ein relativer, in Rücksicht eines formellen Fortschrittes, als Ausdruck eines bestimmten Ideals

der Vergangenheit. — **Wir begreifen, daß so wenig persönliche Vorliebe man auch für einen Watteaux oder Boucher hegen mag, man doch diese Namen sorgfältig in den Annalen der Geschichte der Malerei aufbewahrt;** denn außerdem daß sie ein lebender Spiegel des Geschmackes ihres Zeitalters bleiben, glänzen sie durch Verdienste, die nur ausgezeichneten Malern eigen zu sein pflegen. Unter der Hülle einer modischen und deshalb veralteten Form haben sie ihre künstlerischen Motive doch stets aus der Scala der immer gleichen Empfindungen des menschlichen Herzens entnommen und ihr Schaffen war das großer Künstler. Indeß möchten wir darum doch Demjenigen nur geringe Theilnahme schenken, der uns von Künstlern unterhalten würde, deren Pinsel eine Menge Decken und Mauern jener Zeit mit Schäferinnen und Göttinnen im Rococco-Style ausstaffirt haben.

Fassen wir nun das zusammen, was Hr. Riehl von den göttlichen Philistern predigt, so sollte man glauben, er lobe sie hauptsächlich wegen der leichten Ausführbarkeit ihrer Compositionen, und hierin sei der Hebel ihrer raschen und ephemeren Popularität zu suchen. Nun kann aber in unseren Augen weder die Leichtigkeit, noch die Schwierigkeit der Ausführung der Werthsbeurtheilung eines wirklichen Kunstwerkes zum Maaßstabe dienen. Diejenigen, welche ehedem ihr Künstlerthum darin zu finden vermeinten, so leicht als möglich zu schreiben, ebenso wie Jene, welche heut zu Tage nach demselben Ziele streben, indem sie Schwierigkeiten auf einander häufen, ohne dazu, gleich den Meistern der Kunst, durch den fatalistischen Zug ihres Genius und die ihren Ideen entsprechende Form getrieben zu werden, können nur auf den Namen von Handwerkern, die von ihrer Hände Arbeit leben, Anspruch machen, und von diesen heißt es: sie haben ihren Lohn dahin — bei ihrer Lebenszeit und nach dem Tode nichts mehr zu erwarten. —

„Allein" — könnte hier der Autor einwenden — „man übersehe doch nicht, daß diese leichten Werke den Vorzug haben, indem sie dem Laien und Dilettanten die Kunst zugänglich machen, Sinn und Geschmack für dieselbe dadurch rasch und in alle Ferne verbreiten und fördern zu können." — Diesen Vorzug eben bestreiten wir, weil wir bestreiten, daß das, was sie propagiren, der Kunst angehöre. Nicht jeder Pinselstrich ist Malerei, nicht jedes Mauerwerk Architektur, nicht jede Tonfolge Musik. Malen heißt an und für sich noch nicht — Malerei treiben, noch bauen — Baukünstler sein, noch auch ein oder mehrere Instrumente spielen — Musik machen. Und was gewinnt die wahre Kunst, d. h. die ethische und ästhetische Veredlung der Geister und Herzen dabei, daß Tausende gleichgültiger Individuen ihren Abend damit zubringen, mehr oder minder melodische Phrasen, die ihre mehr oder minder langen Ohren mehr oder minder kitzeln, herzuleiern, wenn sich bei diesen Bemühungen ihr Geist um keinen einzigen Gedanken, um keine einzige Empfindung bereichert? Wir haben es schon gesagt, und wiederholen es: die Kunst ist kein müßiger Zeitvertreib; ihr kann an der Vergrößerung des Absatzes ihrer Materialien nichts gelegen sein. Was nützt es ihr, wie viel Geigen und Saiten, Marmor und Kalk, Pinsel und Farben mehr oder weniger verbraucht und verkauft werden? Sie heischt Anderes, Höheres; sie fordert Künstler, die erhabenen Empfindungen in glänzenden Formen warmes Leben einhauchen, und ein Publikum, das sich diesen Gefühlen mit Sympathie, diesen Formen mit Verständniß nahe. Wie ruhmesarm wäre Deutschland, wenn es darauf beschränkt wäre, sich zu rühmen, daß Werke, die heute in Vergessenheit gerathen sind, ehemals in Frankreich und England bis zum Ueberdruß wiederholt worden seien! Hr. Riehl beklagt, daß unser Vaterland diesen Vorzug vor seinen Nachbarn verloren hat, und dies in dem Augenblick, wo das Pariser Conservatorium fast ausschließlich von der Aufführung Beethoven'scher Symphonien zehrt und die Werke Händel's und Mendelssohn's gar keinen günstigeren Boden als in London besitzen!

Hr. Riehl hat vollkommen Recht, die Veredlung auch der kleineren Nebenzweige der Kunst als Forderung aufzustellen. Selbst aus den geringsten Erzeugnissen, die der Kunst angehören können, die Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit zu verbannen, ist für Diejenigen, welche eine Kunst ausüben und sich ihrem Dienste weihen, eine höchst würdige Aufgabe: darin stimmen wir ganz mit ihm überein. Nur möchten wir ihm die Frage stellen (ohne uns bei dem Versuche aufzuhalten, ihm zu beweisen, daß, weil die Militär- und Tanzmusik des 19ten Jahrhunderts eine andere als die des 18ten, doch deshalb nicht jedes Verdienstes an Form und Inhalt baar ist): ob denn gerade so mittelmäßige Männer, als uns nach seiner Schilderung in diesen göttlichen Philistern erscheinen, geeignet sein möchten, jene kleinen Nebenzweige der Kunst wirklich zu veredeln, sie, die diese Nebenzweige, welche sehr wohl sich bis zu den höchsten Höhen der Kunst erheben können, in die Alltäglichkeit, ja Gemeinheit herabgezogen haben. Der Künstler, Schöpfer in seinem Reiche, der Kunst, wendet, gleich dem Schöpfer des Weltalls, dieselbe Liebe und Sorgfalt an die organische Vollendung an das geringste, wie an das bedeutendste seiner Werke; denn um dem Geringsten jenen innerlichen, von der Unbedeutenheit seiner Form ganz unabhängigen Werth zu verleihen, sind zu seiner Erschaffung die nämlichen

Eigenschaften erforderlich, deren reiches und mächtiges Wirken wir in großen und erhabenen Werken bewundern: das Gleichgewicht der einzelnen Theile und ihre schließlich zum großen Ganzen harmonisch sich abrundende Uebereinstimmung, die Schönheit der leitenden Gedanken und die tiefinnerliche Wechselbeziehung von Zweck und Mitteln. Um den Leib des Insectes zu construiren, bedurfte es der nämlichen Kraft, aus welcher die Schöpfung des Menschen hervorgegangen war. Um der untergeordnetsten und flüchtigsten Kunstform Lebenskraft einzuhauchen, ist es nöthig, ihr, gleichwie der ausgedehntesten und großartigsten Composition eine poetische Empfindung zu Grunde zu legen, die Idee, deren Darstellung man mit ihr beabsichtigt, poetisch zu verklären, eben so wie das Motiv ihrer Entstehung, indem man ihren Werth durch geadelten und verschönerten Ausdruck zu erhöhen sucht. Bleiben diese Grundbedingungen, durch deren Erfüllung allein die Kunst in ihrem wahren Wesen erst zur Erscheinung kommen kann, unberücksichtigt, so kann, welches im Uebrigen sein Umfang sein möge, ein solches Werk nicht mehr unter ihres Banners Obhut stehen. Alle diejenigen Werke, welche hierauf Anspruch machen, indem sie sich auf ihre Zusammensetzung aus Materialien, deren sich die Kunst bedient, als da sind: Töne, Farben, Marmor u. s. w., berufen, und uns doch nur eben einen todten Körper darbieten, ohne etwas von der Seele, von dem unsterblichen, überirdischen Wesen der Kunst zu enthalten — alle diese Werke werden nur irrthümlicher und unrechter Weise unter dem Namen „Kunst" begriffen, denn sie gehören einzig und allein der Ornamentik an, jener Zwittergattung, die der Kunst zwar von ferne ähnelt, aber von Rechtswegen nur als Handwerk zählt. Die Malerei und Bildhauerkunst als Handwerk schmücken den Raum aus, wie die handwerksmäßige Musik die Zeit. Die Kunst kennt diese Zwittergattung nur vom Hörensagen und zufälliger Begegnung, aber sie kann unmöglich die Namen von „Decorateuren" in ihr goldenes Buch schreiben; denn wenn es die Aufgabe des Handwerks ist, ein leichtes und wohlfeiles Vergnügen zu schaffen, so hat die Kunst dagegen den Beruf, das Schöne zum Gegenstand des Vergnügens zu vermitteln. — Aufrichtig gestanden, kann man den göttlichen Philistern ein anderes Verdienst vindiciren, als das, vielen mittelmäßigen Menschen manche Stunde auf eine gefällige und unschuldige Weise verkürzt zu haben? Sollte man das Kunst nennen dürfen?

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Albert Dietrich, Op. 3. Sechs Lieder von E. Geibel für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Cassel, Luckhardt. Pr. 22½ Sgr.

— — —, Op. 4. Sieben Lieder von Carl Gärtner für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Ebend. Pr. 25 Sgr.

Der Componist vorstehender Lieder hat bereits durch früher in dies. Zeitschr. besprochene Lieder und Gesänge die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Er hat ein hohes, edles Kunststreben an den Tag gelegt und von guter Begabtheit sich gezeigt, die, wenn sie auch nicht neue Bahnen wandelte und überwiegend schöpferisch sich bemerkbar machte, doch auf Achtung und Anerkennung Ansprüche zu machen vermochte. Die Richtung, welche er verfolgte, war bei seinem ersten Auftreten jedoch eine sehr einseitige; er zeigte sich zu befangen in der Nacheiferung eines erhabenen Vorbildes; seine Gebilde konnte man blos als geistreiche Copien betrachten, die mit penibler Treue ausgeführt waren. Es mag wohl in der Natur seines Wesens begründet sein, die Anschauungs- und Gefühlsweise seines Vorbildes sich ganz zu eigen zu machen. Indeß ist der Kunst mit solchen Schöpfungen wenig gedient. Es wurde bei dem Erscheinen seines ersten Werkes gesagt, er möchte darauf hinarbeiten, die eigene Natur, die von einer künstlerischen Seele belebt ist, mehr zur Geltung heranzubilden. Es scheint aber, als ob er schon zu tief in seine Nachbildungsmanie gerathen sei. Die vorliegenden beiden Liederwerke beweisen dies wieder schlagend. Aus beiden Heften tritt uns der ganze Schumann bis auf's Kleinste copirt wieder entgegen. Die Lieder sind zwar mit Geist aufgefaßt und bis in's kleinste Detail künstlerisch ausgearbeitet, allein die allzu peinliche Nachahmung stört im Genusse. In einigen herrscht ein frischerer Geist, da zeigt sich die Nachbildung mehr in großen, allgemeinen Umrissen, in anderen dagegen bemerkt man vorzugsweise die Schattenseiten der Schumann'schen Tonmuse. Und gerade diese Schattenseiten sind es, die sich in den meisten dieser Lieder hervordrängen, so daß das Gute der Richtung mehr in den Hintergrund geschoben wird. Das beste Stück in Op. 3 ist Nr. 1 „Ritter Frühling". Es ist mit mehr Freiheit behandelt und athmet einen frischeren Geist; Schwung und Begeisterung athmet es in großen Zügen und läßt eine echt musikalische Natur im Componisten erkennen, so daß man aufrichtigst es beklagen muß, daß er noch nicht zu selbstständiger Kraft

sich heranzuarbeiten den Muth hat. In Op. 4 ist gleichfalls Nr. 1 „Frühlingsandacht" das bedeutenste. Eine große Innigkeit beseelt das Ganze; die Strömung des Gefühls fließt in schönem, maßvollem Gang dahin. Es spiegelt uns blos die Lichtseite der Schumann'schen Richtung ab, während in den übrigen dagegen meist nur die Kehrseite derselben gezeigt wird. —

F. Gustav Jansen, Op. 1. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Cassel, Luckhardt. Pr. 22½ Sgr.

— — —, Op. 4. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. — Ebend. Pr. 17½ Sgr.

Es sprechen diese Gesänge sowohl für gute Anlage des Componisten als auch für eine edle Richtung. Das Op. 1 ist dem Op. 4 vorzuziehen; es wirkt noch entschiedener. Im Allgemeinen jedoch muß bemerkt werden, daß der Componist noch nicht auf der richtigen Bahn sich befindet. Nach guten Vorbildern hat er seine Richtung genommen, das leuchtet aus allen vorliegenden Gesängen hervor; allein eine gewisse Gemachtheit, ein Suchen ist noch bemerkbar, er giebt sich noch nicht natürlich genug; bei dem Bestreben, den Text in der edelsten Weise aufzufassen, geräth er auf den Abweg gewisser Besonderheiten, die nicht in das Bereich einer gesunden Ausdrucksweise gehören. Trotzdem zeigt sich der Componist von einer nur vortheilhaften Seite; er verschmäht die breitgetretene Bahn der abgedroschenen Sentiments und giebt eine höhere Richtung zu erkennen. Auch im Technischen ist er fertig; mitunter giebt er nur zu viel in der Begleitung, d. h. er knaupelt, so zu sagen, an der Harmonie herum, wodurch das Gesuchte an die Stelle des Natürlichen tritt. Das Op. 1 wirkt noch frischer als das Op. 4, das melodiöse Element darin ist noch energischer, wenn auch nicht neu und selbstständig hervortretend. Das entschiedenste in der Wirkung ist Nr. 4 „Nun hat sich alle Seligkeit" von Em. Geibel; es ist langathmig und trifft in vollem Zuge die Stimmung des Gedichtes. Die Gesänge in Op. 4 sind etwas matter, sie sind nicht unmittelbar entstanden, sondern mehr durch Reflexion beeinflußt, obschon auch sie der höheren Richtung angehören. Die Melodien sind etwas zu eng eingerahmt und kommen zu keinem recht frischen Gesangesleben.

Em. Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

J. G. Meister, Vollständige Harmonie- und Generalbaßlehre und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterrichte für Diejenigen, welche sich die gesammte theoretische Kenntniß und praktische Fertigkeit in der Harmonie- und Generalbaßlehre aneignen, regelmäßig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Phantasien componiren lernen wollen. Zweite sehr vermehrte und verbesserte Auflage. Nebst 37 Tabellen mit Aufgaben und praktischen Uebungen für den Schüler. — Weimar, 1852. Druck und Verlag von B. F. Voigt.

Wenn gegenwärtig noch allgemein die Rede geht, daß die productive Kunst von ihrer Höhe immer mehr herabsänke, sich mehr in die Breite zöge und verflache so kann nicht in Abrede gestellt werden, daß umgekehrt die Wissenschaft der Kunst in einem fortwährenden Steigen begriffen sei. Und daß dieser Wissenschafts-Baum unserer Tonkunst mit neuen und frischen Trieben fröhlich in die Höhe sproßte, dazu haben namentlich in der neuern und neuesten Zeit Gottfried Weber und A. B. Marx wesentlich beigetragen. Dazu war aber auch nöthig das unterhalb am Stamme überflüssige grüne, wohl auch verdorrte Zweigholz wegzuschaffen, das noch aus den alten Theorien des vorigen Jahrhunderts mit ihrem trocknen, vielleicht noch dabei unverständlichen Regelwust, mit ihrer mangelhaften, einseitigen unmethodischen — Methode herrührte. Sonach diese breitgetretenen, herkömmlichen Wege zu verlassen, neue und kürzere für eine bessere oder leichtere Erkenntniß aufzufinden, um diese womöglich noch mehr zu befestigen und zu erweitern, — das ist und soll auch die Aufgabe einer jeden Folgezeit sein, die das ihr überlieferte Alte in neuer Gestalt gebiert. Was von diesem hingegen sich irgend als brauchbar und gut bewährt hat, das wird auch bleiben, das sind auch nunmehr jenes Baumes stärkste Aeste schon geworden, die der Zeit trotz bieten. Zu den Werken der Vorzeit, die ungeachtet ihrer einstmaligen Nützlichkeit nicht mehr für unsere Zeit passen wollen, gehört auch die etwas trocken und breit ausgeführte Generalbaßschule von Türk (1791). Da der Verf. den Genannten als seinen Gewährsmann anerkennt, so läßt sich schon hieraus im Allgemeinen das Prognostikon über sein Werk herausstellen, daß es bei aller Gründlichkeit manches Veraltete in Stoff und Form bringen werde. Dahin gehört denn zuvörderst das mit Recht in der Praxis ganz aus der Mode gekommene Generalbaßspielen

nach Ziffern. Wenn jetzt nur noch die Generalbaß-schrift als das Mittel zu einer flüchtigen Harmonieskizzirung Werth haben kann, so thaten sich anderseits die vormaligen Organisten in Zopf und Perücke nicht wenig darauf zu Gute, bei der Verwandlung dieser Hieroglyphenschrift in klingende Harmonien — was ein jeder Schüler in wenig Zeit lernen kann — von Unkundigen angestaunt zu werden. Beim einfachen Choral hatte jene Ausführung wegen der beigefügten Melodie und wegen des stets gleichen, oder vielmehr ganz beseitigten Rhythmus auch keine besondere Schwierigkeit, aber desto mehr in einer bloß bezifferten Baßstimme, wo nun der alte Unsinn verlangte, die fehlende Melodie, ja den fehlenden Rhythmus zu errathen!! Das ist zu lesen in Türk's und — im vorliegenden Werke. Alle bis jetzt erschienenen neueren Choralbücher sind in ausgesetzten Harmonien geschrieben, und die Praxis fragt jetzt ebensowenig hier nach der Bezifferung, als auch bei der Orgelbegleitung zu Kirchenmusikern, welche (wenn sie überhaupt noch durch den Organisten geschähe) vollends sicherer und besser aus dem Clavierauszuge gemacht werden kann. So spuken von den alten Gespenstern auch noch im Werke der Undecimen- und Terzdecimenaccord, die von der neuern Theorie mit Recht aus dem Kreise der selbstständigen Accorde in das weite Reich der Vorhalte verwiesen wurden, ferner das unselige Verbot der verdeckten Quinten und Octaven (!) im vierstimmigen Satze (da muß bei der Stimmführung doch wahrlich am Ende der arme Schüler denken oder singen: „wo soll ich fliehen hin?!") und die curiosen alten verwirrenden Benennungen: „regulärer und irregulärer Durchgang", für welche die modernen besseren: „Durchgang, Vorhalt." rc. rc. Dieß wäre vorläufig ein kleiner Theil von jenem verdorrten Zweigholz, dem die allherrschende Zeit das Leben raubte; — zu dem noch grünen überflüssigen würde im vorliegenden Werke insbesondere zunächst eine oft zu breite Sach- und insbesondere Wortausführung, letztere zuweilen an das alte Schulkatheder erinnernd, gehören, dieß namentlich durch eine zu weite Ausdehnung in den an sich schon dem Schüler als höchst trocken erscheinenden Elementen, welche diesem durch zu viele Aufgaben noch schwerer gemacht werden, so wie noch durch so manche unnütze, weitschweifige die Freiheit hindernde Ge- und Verbote. Sehr naiv erwähnt Seite 63 der Verf. selbst, „in einem öffentlichen Blatte (jedenfalls Musikzeitung und darin etwas unangenehme Kritik) gelesen zu haben, daß unter der Last der vielen Grundaccorde sich die Schüler keuchend fortschleppen müßten". — Wer sollte nicht aus Erfahrung wissen, daß eine tüchtige Arbeit ein der musikalischen Theorie Beflissener nicht scheuen darf? Bringt aber dann ein Solcher seinem Lehrer wirklichen Fleiß und Ausdauer freudig entgegen, dann möge auch dieser sich bemühen, seinem Zögling den möglichst leichtesten und respectiv kürzesten Weg zu zeigen, damit beim Einsammeln der goldenen (?) Erkenntnißfrüchte auch im Schweiße seines Angesichts eher eine Herzensfreude als ein Stoßseufzer von ihm laut werde. „Tant de bruit pour une omelette!" sagt der Franzose, und gerade in diesem einzigen Sprichwort liegt zugleich noch die ganze Kritik über die Methodik (?) der Vorzeit (z. B. eines ehrenfesten und hochgelahrten Mattheson) wo man vor dem ungeheuern und gelehrten Wortschwall wie Faust's Schüler „ganz dumm wird, als ging ein Mühlrad im Kopfe 'rum", und zuletzt doch nur einen winzigen oder tauben Kern besieht, den man aus der so harten Schale gewonnen hat. Soviel im Allgemeinen, da auf Einzelheiten des Raumes wegen hier nicht eingegangen werden kann. Bei alledem ist der gute Wille des Verf., nützlich zu sein, gar nicht zu verkennen, und es soll auch überhaupt keineswegs gegen die Nützlichkeit dieses Werkes und seiner zweiten Auflage protestirt werden; auch findet sich vom Neuen (aus G. Weber) die Harmoniebezeichnung durch römische Buchstaben und dessen Verwandtschaftstabellen der Tonarten. Rühmlich sogar ist die gegebene Anschauung der Vorhalte und Durchgangsnoten hervorzuheben.

Noch glaubt Ref. schließlich ein Wort zur Erklärung über die auf dem Titel bemerkte Composition der „Vorspiele und Phantasien" geben zu müssen. Man lege erstens dem Namen nach keinen zu hohen Maßstab an und erwarte zweitens nicht zu viel hier. Was der Verf. hierunter giebt, sind weiter nichts als zusammengestellte Harmonien. Melodie — das ist freilich die Hauptsache und das a Jove principium — läßt sich leider nicht lehren, Harmonie aber desto eher, wovon schon jeder einzelne Ton der Melodie als ein Glied erscheint. Deßhalb kann auch in diesem Sinne die Harmonie Trägerin der Melodie werden, welche sich verschieden gestalten kann 1) durch verschiedene Accordintervalle in der Oberstimme, 2) durch harmonische Brechungen, 3) durch dazutretende unharmonische Töne in Vorhalten und Durchgangsnoten, im Buche diese unter dem Ausdruck „Verzierung der Accorde" angeführt. Wem also aus eignem Phantasiemangel eine Phantasie nicht gelingen will, der bilde sich somit eine sogenannte nach der hier gegebenen Vorschrift, sei dieß auch auf dem entgegengesetzten Wege.

Dessau. Louis Kindscher.

Aus Pesth.

Seit meinem letzten Briefe hat sich so mancher Stoff zu musikalischen Berichten angesammelt, daß ich, ohne den Vorwurf, mich als ein gewissenhafter Localchronist zu geriren, auf mich zu laden, Sie recht wohl wieder einmal mit einer kurzen Mittheilung heimsuchen kann. Des eigentlichen Musikers Interesse zu befriedigen, ist gegenwärtig einzig und allein den nun auch zu Ende gehenden philharmonischen Concerten möglich geblieben. In dem vorletzten derselben kamen zur Aufführung die Pastoralsymphonie, Arie aus „Johann von Paris", von unserem noch immer nicht zu Gunsten eines anderen entthronten polnisch-magyarischen Götzenbild, Frl. Leszniewska vorgetragen, Spohr's Faustouvertüre und Weber's Aufforderung zum Tanze, von Berlioz orchestrirt. Mit der Ausführung der Symphonien von Beethoven können wir im Allgemeinen zufrieden sein. Nur zwei Mängel, welche sich aus dem noch nicht genügend routinirten Ensemblespiel eines so kürzlich erst für Instrumentalmusik in Anspruch genommenen Orchesters zum Theil erklären lassen, möchten wir erwähnen, da es durchaus keine blos vereinzelten Localmängel sind. Wir meinen einmal die ungefeilten Uebergänge aus dem piano in's forte und umgekehrt, deren abrupten, plötzlichen, der nothwendigen Verbindung entbehrenden Charakter wir bisweilen sehr störend gefunden haben. Ferner ein allzu vorlautes Hervortreten der Blechinstrumente welche bis auf den ziemlich ungenügenden ersten Hornisten (der als zweiter oder vierter gewiß vortreffliche Dienste leisten würde), im Ganzen sehr Ausgezeichnetes leisten und diese partie honteuse mancher vielgepriesenen deutschen Orchester wesentlich beschämen dürften. An diesem „Zuviel" des Blechs trägt übrigens Hr. Kapellmeister Erkel seinen Antheil der Schuld; er hat eine auffällige Privatpassion für Trompetengeschmetter und würde sich den Dank des Vaterlandes verdienen, wenn er sie auf dem Altar desselben dem allgemeinen Besten opferte. — Die Faustouvertüre, dieses genialste Instrumentalstück aus der ganzen Restaurationsperiode, wurde sehr verdienstlich und correct zur Ausführung gebracht; noch brillanter war die der prachtvollen Instrumentirung, durch welche Meister Berlioz dem etwas verblichenen Weber'schen Clavierstücke neues Leben einzuhauchen gewußt hat. Dieses letztere Stück mußte unter endlosem Jubel wiederholt werden. Das nächste Concert (am 25sten März) verspricht uns Beethoven's vierte Symphonie und die langersehnte Wiederholung von Wagner's Tannhäuserouvertüre (die auch kürzlich in Wien, trotz der frechen In-Abrede-Stellung des Correspondenten der Augsburger Allgemeinen Zeitung, eines Hrn. Speidel aus München, Schüler von Franz Lachner und Bruder des Pianisten Speidel — enthusiastische Aufnahme gefunden hat) mit der erfreulichen Zugabe eines Chores aus der nämlichen Oper. —

Von unseren beiden Theatern läßt sich wenig Erquickliches erzählen. Das deutsche Theater brachte zwei sträfliche Verhunzungen Mozart'scher Opern, des Don Juan und der Zauberflöte. In letzterer nahm die gefeierte Frl. Agnes Büry Abschied vom Publikum. Sie sang die Königin der Nacht mit großem äußerlichem Erfolge, aber trotz der Ankündigung der Journale, daß sie die Arien in der Originaltonart singen werde, den Musikern nicht ganz zu Danke, wenn auch unvergleichlich gegen ihre Collegen und Colleginnen gehalten. Die Leistungen namentlich der Buffosänger waren nicht einmal dem Circus zu empfehlen. — Das Nationaltheater brachte uns noch Ende Januar Franz Doppler's Afanasia, deren Text aus politischen Motiven selbst bis auf den früheren Titel „Benjovsky" eine vollkommene Umarbeitung erlitten. Das Werk machte Furore und bewährt sich dauernd zum Besten der Kasse. Carl Doppler, der Kapellmeister, dessen beliebtes „Grenadierlager (Granatos tábor) neu in Scene gesetzt, seine alte Zugkraft übte, hat uns in diesen Tagen durch die erste Aufführung seines Vadonfi („Sohn der Wildniß" — nach Halm's Drama) erfreut. Ich war verhindert der Vorstellung beizuwohnen, und kann nur referiren, daß sie ungetheilten Succeß gehabt hat, trotz des etwas ungünstigen Libretto's; namentlich wird die meisterhafte Instrumentation sehr gerühmt. — In nächster Aussicht steht die Oper eines einheimischen Deutschen, des talentbegabten Kunstmäcen's Leo Kern „Benvenuto Cellini", Dichtung von Otto Prechtler. — Ende des Monats werden wir in einer bevorstehenden Vorstellung der „Hugenotten" einen ganz speciellen Rührungsgenuß erleben. Es werden nämlich darin vom Publikum Abschied nehmen: Hr. Young, Frau Kaiser-Ernst, die Frl. Tély, Tipka und Borsék. Nächst dem Scheiden des Hrn. Young, der in den nächsten Monaten in Breslau und Gratz zu Gastrollen erwartet wird (namentlich „Tannhäuser" ist eine seiner vorzüglichsten Partien) beklagt man sehr lebhaft das des Frl. Rosa Tely, die sich namentlich in ihren vorzüglichen Soubrettenleistungen (Nancy in „Martha", Page in den „Hugenotten") zum Liebling des ganzen Publikums emporgeschwungen hatte. — Robert Volkmann ist nach Wien übersiedelt. — Auch Edmund Singer will uns in nächster Zeit verlassen, und nach dem Norden sich wenden. Man beklagt allgemein, daß er in letzter Zeit so selten öffentlich gespielt. Durch die Flau-

heit des Weimarischen Intendanten sind, wie ich höre, die Unterhandlungen wegen seines Engagements in der Hofcapelle als Vorgeiger aufgelöst worden. — Die thätige Musikalienhandlung von Rozsavölgyi und Comp. läßt in diesen Tagen zwei interessante Neuigkeiten: ein eigenthümliches, brillantes Duo für Violine und Piano von Edmund Singer und Hans v. Bülow erscheinen, von letzterem auch wieder eine Solopièce: Marche héroique d'après des motifs populaires. — Ich schließe für heute, denn noch klingen mir die Ohren von einigen sechzehnhändigen Ouvertüren, die mir gestern in einem Wohlthätigkeitsconcert eine zweifelhafte Wohlthat für diese angebornen Marterwerkzeuge erwiesen haben. Dieses Wohlthätigkeitsconcert fand statt — nun, Sie werden es nicht errathen — zum Besten der hinterbliebenen Waisen des buchstäblich verhungerten (!!!) Nationaldichters Gáray. — Die Gebrüder Doppler bliesen ein neues Duo mit bekannter Meisterschaft.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am Charfreitage kam diesmal Händel's „Israel in Aegypten" zur Aufführung. Das herrliche Werk machte einen gewaltigen Eindruck trotz der nicht in allen Theilen entsprechenden Wiedergabe. Der hauptsächlichste Grund der mangelnden Präcision und der oft unsicheren Einsätze der Chöre und des Orchesters, wie auch der trotz der massenhaften Besetzung nur geringen Klangwirkung, dürfte in der nicht zweckmäßigen, aber auch nicht anders zu bewerkstelligenden Aufstellung der mitwirkenden Sänger und Musiker, wie in der mangelhaften Akustik der Thomaskirche zu suchen sein. Man hatte diese Kirche diesmal wählen müssen, da aus unbegreiflichen Gründen die zu Musikaufführungen vielmehr geeignete Universitätskirche verweigert worden war. — Die erste weibliche Solostimme hatte die Herzogl. Gothaische Kammersängerin Frl. Anna Bochholz-Falconi übernommen. Die auch als Kirchensängerin sehr schätzbare Künstlerin löste ihre Aufgabe — trotz dem daß ihr die Partie nicht ganz stimmgerecht, oft etwas zu hoch liegt — zur vollsten Befriedigung. Die Auffassung war es besonders, durch welche sie abgesehen von ihren schönen und großen Mitteln wirkte. Es ließen diese Vorzüge gern über einige weniger entsprechende Theile der Gesangsbildung, wie eine nicht ganz reine Textaussprache, die öfters vorkommenden Schwebungen des Tones und die zuweilen forcirten Brusttöne, hinwegsehen. Hr. Schneider sang die Tenorpartie sehr brav; auch in dieser trefflichen Leistung machte sich eine verständnißvolle Auffassung geltend. Die beiden anderen hervortretenderen Solopartien sangen Frau Dreyschock und Hr. Behr befriedigend. Weniger gelang die kleine aber sehr dankbare Baritonpartie Hrn. Cramer. Der Sänger fühlte sich in dieser ihm augenscheinlich fremden Sphäre nicht ganz heimisch, daher ein nicht ganz richtiges Verständniß. Die Einsätze waren auch bei ihm oft unsicher, der Ton nicht immer rein. — Seit langer Zeit haben wir hier kein Werk Händel's vollständig gehört; es ist demnach die Aufführung des nächst dem „Messias" bedeutendsten religiösen Kunstwerks des Meisters als ein Fortschritt zu begrüßen, mit dem man aus dem engen Kreis herausging, in welchem man sich auch bezüglich der großen Kirchen-Musikaufführungen seit Jahren hier bewegte.

F. G.

Aus **Frankfurt a. M.** schreibt man uns: Vorigen Mittwoch, am 12ten dies. M., schritt „Lohengrin" zum ersten Male über unsere Bühne. Der Erfolg war ein überaus glänzender, die Aufnahme so reich an Beifall, ja so enthusiastisch, wie wir es nimmer bei unserem blasirten Publikum — Sie kennen ja unsere Frankfurter mit ihrem musikalischen Zopf, der ihnen noch einige Ellen lang hinten herunter hängt — zu hoffen gewagt hätten. Nicht allein, daß fast jede Stelle, wo es möglich war, einen Applaus anzubringen, durch solchen begleitet wurde, es wurde auch gleich nach dem ersten Act das ganze Personal, nach dem dritten und vierten — denn man war leider genöthigt, die Oper so zu geben — Frau Anschütz — Elsa — und Hrn. Auerbach — Lohengrin — unter großem Jubel hervorgerufen, ja man rief sogar, wieder hiesige Sitte und Gewohnheit, den Kapellmeister Gustav Schmidt, und ging endlich noch weiter, indem man sogar nach Wagner verlangte. Gustav Schmidt hat sich in der That große Verdienste um die Aufführung des Werkes, das er mit der hingebendsten Liebe studirt und geleitet hat, erworben, und wir wollen nicht verfehlen, ihm dafür zu danken. Mit welcher Gewissenhaftigkeit er sich seiner Aufgabe unterzog, geht schon daraus hervor, daß er vorher eine Reise nach Zürich unternahm, um sich von Wagner persönlich instruiren zu lassen. Kurz: die Partei Wagner's hat einen großen Triumph gefeiert. Es war aber auch die Begeisterung für das herrliche Werk unter den Mitwirkenden eine eben so große als allgemeine. Das Verständniß fängt an den Leuten aufzugehen, und mit ihm die Liebe, die Begeisterung. Haben doch im Lohengrin die nicht beschäftigten Sänger die Chöre mit einstudirt und gesungen. Auch das Orchester hat sich ganz gewandelt. Mögen nun die wenigen noch vorhandenen Gegner schreien und eifern, so viel sie wollen; man fängt an, den verbissenen Groll und Aerger herauszufühlen. Zuletzt machen sich die Herren doch nur lächerlich, und das ist gut.

K.

Schwerin, den 16ten April 1854. Wenn man beim baldigen Schlusse der Saison einen Rückblick auf die Opernvorstellungen wirft, kann man nicht allein die außerordentliche Thätigkeit der Intendantur loben, sondern man muß auch dankbar für die geschmackvolle Wahl der Opern sein. Von

den bis jetzt gegebenen 22 verschiedenen Opern ist R. Wagner mit seinen 3 gangbaren allein mit 10 Vorstellungen, Meyerbeer mit 2, Marschner mit 1, Donizetti mit 1, C. Conrad mit 2, Flotow mit 4, Bellini mit 1, Auber mit 3, Weber mit 2, Mozart mit 2, Adam mit 1, und Gläser mit 1 vertreten. Neu war Lohengrin von R. Wagner, — die Sängerfahrt von C. Conrad, und Indra von Flotow. Euryanthe wurde neu einstudirt und gehört zu den gelungensten Vorstellungen. Ein hiesiger Referent sagt bei Beurtheilung der Oper: „Das Schicksal übt hier, so hoffen wir mit Zuversicht, eine schöne Vergeltung, denn wir leben der Ueberzeugung, wo Wagner, als würdigster Schüler Weber's, mit seinen Opern Platz greift, muß Euryanthe endlich ihre allgemeine Anerkennung finden und so wird der Schüler dazu beitragen, diejenige Oper seines Lehrers zur vollen Geltung zu bringen, welche früher von einigen Sachverständigen wie von Nichtkennern mit Unrecht angefeindet worden ist, wenn gleich sie unbedingt zu den Meisterwerken gehört." — Die Partien waren durchweg gut besetzt: Frl. Rochlitz — Euryanthe — hatte vielen Fleiß auf ihre so schwere Rolle verwandt und gefiel trotz dem Mad. Köster-Schlegel noch lebhaft darin bei uns in Erinnerung steht. Hr. Kühne — Adolar — errang sich den höchsten Preis bei der Vorstellung und war so vorzüglich, daß wir diese Partie zu keiner Zeit hier besser gehört haben. Hr. Hinze — Lysiart — und Mad. Oswald — Eglantine — setzten dem Ganzen die Krone auf und waren vollkommen an ihrem Platze. Letzte Partie sahen wir bisher nur immer von Anfängern, außerordentlich war daher die Wirkung, welche Mad. Oswald als geschulte Sängerin darin erzielte. Chor und Orchester waren lobenswerth und leisteten unter ihren sichern Führer Hrn. Musikdirector Mühlenbruch Ausgezeichnetes. Die Intendantur hatte die Oper pompös ausgestattet, die Burg im letzten Acte war großartig, die Costüms brillant. Noch lange wird der Genuß dieser reizend schönen Oper bei uns fortleben.

Der Hofmusikus Nikolai feierte am 16ten April sein 50jähriges Dienstjubiläum; die Feier wurde durch eine herzliche Anrede an dem Jubilar von den Intendanten Hrn. Geheimenhofrath Zöllner im Concertsaale des Schauspielhauses eröffnet, hierauf ihm ein Rescript von Sr. K. H. dem Großherzoge übergeben mit einer Zusicherung von 150 Thalern, ein anderes von der Frau Großherzogin Alexandrine sehr huldreichen Inhaltes, begleitet mit einer schweren goldnen Halskette. Durch die besondere Municifenz des Herrn Intendanten war es der immer jetzt kleiner werdenden Kapelle möglich, dem Jubilar einen silbernen Pokal mit passenden Emblemen zu verehren.

Zwickau. Trotz mancherlei localer Hemmnisse brachte der verflossene Winter uns doch mehrere schöne Blüthen des hiesigen Kunstlebens. Dr. Emanuel Klitzsch gab Ende Januar ein großes Instrumentalconcert, worin neben Mendelssohn's „Sommernachtstraum-" und Weber's „Freischütz-Ouvertüre" besonders die C-Moll-Symphonie electrisirend wirkte. Die Gesangpartien waren in den Händen der Frl. Frederika Andre aus Schweden. Sie trug die Concertscene von Beethoven vor und Scene und Arie aus der „Martha" von Flotow. Füllte auch ihre Stimme nicht ganz den mit 600 Zuhörern gefüllten großen Raum des Saales, so zeigte sie sich doch als eine gebildete Sängerin, die unter guter Leitung ihre Studien gemacht. Ihre Auffassung war edel und poetisch und ersetzte, was die Stimme an größerer Fülle vermissen ließ. Die zarteren Partien in der Beethoven'schen Arie wußte sie mit großer Innigkeit wiederzugeben, dagegen erheischen die leidenschaftlichen mehr Ton und Bedeutung. — Im Februar führte die Singakademie unter Leitung ihres Directors, Dr. Em. Klitzsch, die „Schöpfung" auf und der philharmonische Verein, unter derselben Leitung, feierte sein Stiftungsfest durch ein Concert vor einem dazu geladenen Publikum. Außer mehreren andern Gesangspiècen wirkten vorzüglich die Müllerlieder von Carl Zöllner entschieden auf die Zuhörer. *

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. C. Horzalka, Op. 62. Phantasiebilder für Pianoforte. Wien, Mechetti. Nr. 1—4. à 10 Ngr.

Die vier „Fantasiebilder" heißen: Liebesscene, Fahrt am See, Bolero und Pastorale. Ihr Kunstwerth ist höchst unbedeutend und sie erheben sich nicht über die gewöhnliche Salonklimperei. Technische Schwierigkeiten sind nicht vorhanden, wenigstens keine solchen, die nicht jeder einigermaßen geschickte Dilettant überwinden könnte. Alte und abgenutzte Figuren und Phrasen kommen in großer Menge vor.

W. Deichert, Op. 8. El Chilote. Barcarole pour Piano. Hamburg, Niemeyer. $\frac{1}{3}$ Thlr.

— — —, Op. 9. Samacueca. Baile y canto chileno compuesta. Ebend. Ohne Preisangabe.

— — —, Op. 11. La Graciosa. Valse brillante pour le Piano. Ebend. Ohne Preisangabe.

— — —, Op. 12. Deux Mazourkas pour le Piano. Ebend. $\frac{1}{2}$ Thlr.

— — —, Op. 13. La Chilena. Cancian popular arreglada y variada para el Piano. Ebend. $\frac{1}{12}$ Thlr.

— — —, Op. 14. Tarantella pour Piano. Ebend. $\frac{1}{3}$ Thlr.

— — —, Op. 15. Deux Inspirations: Nr. 1. Chanson d'amour chilien, Nr. 2. La Cascade, pour Piano. Ebend. Ohne Preisangabe.

Diese sämmtlichen Compositionen zeigen Geschick und Geschmack in der Behandlung des Instrumentes und reihen sich den besseren Erzeugnissen der Unterhaltungsmusik an. Ein besonderes Interesse erhalten die meisten derselben dadurch, daß zu ihnen Nationalmelodien des fernen Chile, wo der Componist wahrscheinlich lebt, benutzt sind.

Adolph Kullak, Op. 9. Nocturne pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Ein mit Geschick und Geschmack geschriebenes, sehr schwieriges Salonstück, dessen geistiger Inhalt zwar nicht von hoher Bedeutung, doch auch nicht trivial zu nennen ist.

Ch. B. Lysberg, Op. 31. Sérénade pour Piano. Leipzig, Hofmeister. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

— — —, Op. 32. Tarantelle pour Piano. Ebend. 15 Ngr.

— — —, Op. 33. Carillon. Impromptu pour Piano. Ebend. 10 Ngr.

— — —, Op. 34. La Fontaine. Idylle pour Piano. Ebend. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

— — —, Op. 35. Bohémienne. Caprice pour le Piano. Ebend. 15 Ngr.

— — —, Op. 36. Deux Rêveries pour le Piano. Nr. 1. Le Crepuscule, Nr. 2. L'Aube. Ebend. 15 Ngr.

Etwas Neues und Besonderes wird in den sämmtlichen vorliegenden Werkchen nicht geboten, es halten diese sich vielmehr in der Sphäre der gewöhnlichen, bei einer gewissen Art von Dilettanten sehr beliebten Salonmusik. Der Kopf wird dabei nicht sehr in Anspruch genommen, ebenso wenig das Herz, desto mehr aber die Finger, denn die Stücke bieten oft nicht ganz unbedeutende Schwierigkeiten dar und verlangen einen technisch tüchtigen Spieler, wenn auch selbst in der übrigens geschickten Behandlung des Instrumentes sich keine Spur von Originalität oder auch nur das Streben zeigt, aus dem bereits sehr ausgefahrenen Geleise des modernen Salon-Clavierspiels herauszugehen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Korabi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 18.** Den 28. April 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt:

Orpheus von Gluck.

Von

Franz Liszt.

Während der zwanzigjährigen Regierung des Großherzogs Carl Friedrich hatte man in Weimar den 16ten Februar als Geburtstag der Frau Großfürstin Maria Paulowna durch eine Theater-Festvorstellung gefeiert. Obgleich in diesem Jahre die Wittwentrauer ihr nicht erlaubte anwesend zu sein, war nichtsdestoweniger das Theater erleuchtet und gefüllt, als wenn sie selbst gegenwärtig gewesen wäre. Man hatte diesmal Orpheus von Gluck einstudirt, und es gereicht der Intendanz die getroffene Wahl zum entschiedensten Lobe. Man kann nicht fest genug an dem Grundsatz halten, welcher in mehreren deutschen Residenzen mit bestem Erfolg beobachtet wird, daß es Aufgabe der Hofbühnen ist, zu ähnlichen Gelegenheiten, wo man zu Ehren hoher Personen außergewöhnlichen Aufwand an Scenerie und Ausstattung wendet, auch nur solche Kunstwerke zu wählen, die an Werth und Bedeutung der Festfeier würdig sind, zu deren Verschönerung die Kunst ihrerseits beitragen soll. Da das Publikum im Allgemeinen weder so cultivirt ist noch reinen Geschmack genug besitzt, um sich mit großem Eifer zur Aufführung ernster Schöpfungen herzuzudrängen, welche in ihrer majestätischen Diction Jahrhunderte lang bewundert werden, so ist es ersprießlich, es an solchen Tagen damit bekannt zu machen, wo sociale Convenienzen und loyale Neugier es in's Theater ziehen, was auch auf dem Zettel stehen möge. Möchte selbst ein nicht unbeträchtlicher Theil der Zuhörer mehr Gefallen an weniger hochstehenden Productionen finden, oder mittelmäßige und banale ganz offenherzig vorziehen, so dürfen gerade in diesem speciellen Fall die Hoftheater solchen untergeordneten Ansprüchen am wenigsten Rechnung tragen; sie müssen ihre Achtung für die Kunst an den Tag legen, deren Interessen sie zu vertreten bestimmt sind, indem sie den Königen und Fürsten zu ihren Festen nur das Schönste, Edelste, innerlich Werthvollste darbringen, was die Kunst ihnen zu Gebot stellt. Und wenn Diejenigen von Langeweile heimgesucht werden, welche die hohe Sprache nicht verstehen, welche die Kunst als die zu solchen Gelegenheiten einzig angemessene spricht, möge man bedenken, daß die Kunst

wie alle Gewalten ihre Schicklichkeitsgesetze, ihre Etiquette hat, und daß selbst Solche, denen das Verständniß für ihre tiefere Bedeutung verschlossen ist, sich nach ihnen zu richten, ihnen achtungsvolle Berücksichtigung zu zollen haben.

Gluck's Orpheus ist eine der ersten Schöpfungen des großen Meisters, durch welche dramatischer Ausdruck und Wahrheit in die Oper eingeführt wurden. Wir bemerken in ihr jene Naivität und Bescheidenheit, jenes sparsame Haushalten in Anwendung der Mittel, welche wir meistens da wahrnehmen, wo eine Kunst auf neubetretenen Wegen einhergeht — verbunden mit einer bewundernswerthen Unmittelbarkeit des Ausdrucks, wie sie im Laufe späterer Entwickelung oft kaum wiederzufinden ist. In der Behandlung des Mythus von der Höllenfahrt des Orpheus sieht Gluck von den symbolischen und prophetischen Beziehungen ab, welche die Mythendeutung darin finden wollte, oder gesucht hat. Für ihn ist Orpheus kein übermenschliches Wesen, kein Gott oder Halbgott, nicht ein Genius, der die Menschheit einen Schritt weiter führt auf der Bahn zur Vollendung; er ist nur ein um den Verlust der Geliebten trauernder Gatte, dessen Schmerz in den ergreifendsten Tönen laut wird. Es möchte schwer sein, die tiefe Trauer um den Tod eines von der Huldigung und Zuneigung Aller liebgehegten Wesens richtiger und treuer zu schildern, als es hier im ersten Chor und Gebet geschehen ist. In den Klagen des Orpheus begegnen wir nicht der leisesten Spur düsteren Verzagens, leidenschaftlichen Haderns mit der Strenge des Geschicks. Sein Schmerz ist unheilbar, aber mild, wie das Gedenken einer wolkenlosen, ungetrübten Liebe. Wir vernehmen nicht die erschütternde Klage um ein mit dem Mark des Herzens und mit Thränen errungenes und geweihtes Glück, dessen Verlust wir um so leidenschaftlicher betrauern, je schwerer wir es erkämpft haben. Es tritt uns nicht eine jener gewaltigen Naturen entgegen, in denen der Stolz blutet, während die Liebe weint. Wir haben es nur mit dem Ausdruck eines edlen, rein menschlichen Schmerzes zu thun, der uns mit der ganzen Tiefe einer unaussprechlichen Melancholie ergreift. Es ist diese Erscheinung überhaupt an den Charakteren Gluck's wahrzunehmen. Er geht nicht darauf aus, Leidenschaften besonderer excentrischer Individualitäten darzustellen, deren Auftreten einen ungewohnten, ausnahmsweisen Charakter hat; seine Stärke zeigt sich hauptsächlich darin, das allgemein menschliche Fühlen in seiner ganzen Intensität zur Geltung zu bringen. Nicht Liebe, Zorn oder Haß einer bestimmten Persönlichkeit sucht er zu vergegenwärtigen, sondern es tragen Liebe, Zorn und Haß, wie ihnen in den Werken dieses Meisters Ausdruck verliehen ist, vielmehr das Gepräge des allgemein Menschlichen, wie es eben in jedes fühlenden Menschen Brust mehr oder minder sich geltend macht. Vielleicht liegt darin eine Erklärung für die geringere Anzahl der Bewunderer dieses Meisters, so wie aber auch zugleich für den großen Enthusiasmus dieser Wenigeren. Das große Publikum fühlt seine Phantasie lieber von außerordentlichen, ungewöhnlichen Dingen erregt und beschäftigt, als von diesen einfachen, aber aus der Tiefe der menschlichen Seele geschöpften Klängen. Die aber, die mit Empfindung ihnen lauschen, fühlen sich ergriffen wie kaum anderswo von dieser ungeschminkten, unverstellten und niemals übertriebenen Darstellung rein menschlicher Innerlichkeit. Sie werden eine gewisse Aehnlichkeit des Eindrucks herausfühlen, die das Anhören dieser Musik mit dem Anschauen antiker Bildwerke gemein hat. Hier wie dort Schönheit der Formen, zauberische Anmuth der Umrisse, hier wie dort dieselbe Ruhe in der Kraft, dieselbe imponirende und doch anziehende Wirkung, die uns erhebt, indem sie uns rührt.

Die Scene des Orpheus im Tartarus, in welcher das seiner Seele inwohnende Gefühl den Widerstand der Dämonen bewältigt, ist zu allgemein als classisch anerkannt und bewundert, als daß wir hier zu ihrem Lobe etwas zufügen dürften. Orpheus Eintritt in's Elysium ist durch jene Friedlichkeit und Beseligung charakterisirt, welche die Seele in ruhigem Flug hinträgt zu den reinen Regionen des Schattenreiches, in welchem das Alterthum den Begriff der Seligkeit nur noch wie ein Ruhen von allen Schmerzen auffaßte. Die Scene zwischen Orpheus und Euridico setzt bedeutende dramatische Begabung bei den Sängern voraus, soll sie anders ihre ganze Wirksamkeit zur Geltung bringen. Bei der Einfachheit der Mittel, die der Componist hier anwendete, stellt der Zuschauer gesteigerte Ansprüche an die selbstkräftige Bethätigung der beiden Darstellenden, sofern sein Interesse bleibend wach erhalten werden soll.

Das Genie besteht absolut in sich selbst als geheimthätige Kraft, als Fähigkeit des Schaffens, Erfindens, freier Inspiration oder Hellsehen. Es spricht das Wort aus, an welchem Andere buchstabiren, es findet das Geheimniß, welches Andere suchen, es sieht Licht, wo die Andern umhertappen; es führt aus, wo Andere erst spät Nothwendigkeit und Gelegenheit wahrnehmen; — aber die Sphäre seines Handelns, die Form in der es sich kundgiebt, die Feststellung seiner Art und Weise, die Farbe seines Banners, die Richtung seiner Bestrebungen hängt von dem Medium ab, in welches die Natur den Genius versetzt hat, von der Zeit, zu welcher er erscheint, vom Orte, von den Ideen, in deren Schoos er erwächst.

Die von seinen Zeitgenossen gewonnenen Begriffe benutzt er als Piedestal, von welchem aus er einen scharfen Blick in die Vergangenheit oder Zukunft wirft; in die Vergangenheit, um sie zu resümiren, um ihre Ideen, Gefühlsweise und Formen in so vollkommene Typen zu fassen, daß sie unnachahmlich bleiben; in die Zukunft, um weissagend das erste Senkblei in ihre Tiefe zu werfen, ihr Räthsel zu enthüllen, ihr die Wege zu bereiten. Gluck war in diesem letzten Fall. Durch seine Anstrebungen eine innigere Vereinigung zwischen Poesie und Musik, zwischen dem poetischen Wesen des Drama's und der musikalischen Declamation zu erzielen, versuchte er einen Jahrhunderte lang brachgelegenen Acker, welcher des Sämannes harrte, urbar zu machen, er baute das Prodrom zu einem Monument, welches vielleicht noch seiner Vollendung entgegensieht.

Gluck wurde zu einer Zeit geboren, wo die Musik, nachdem sie zu einer hinlänglichen Entwicklung der Harmonie gediehen war, neue Hülfsquellen suchte und sich immer mehr mit der Ausbildung ihrer dramatischen Mittel beschäftigte. Der Kirchenstyl, obgleich man ihn mit Fleiß und Achtung cultivirte und fortfuhr ihn den genre sublime zu nennen, fing bei alledem schon an mehr als Gegenstand für Kenner als für Liebhaber betrachtet zu werden. Die Oper zog immer mächtiger die vorzüglichsten Componisten, die gran maestri an. Der Uebergang machte sich fühlbar und wenn glänzende Namen wie Haydn, Mozart, Paesiello, Cherubini noch lange ihre Kräfte dem heiligen Dienst widmeten, so verschmähte doch keiner unter ihnen länger die Oper, und es wuchs die Anzahl derer, welche sich ausschließlich ihr widmeten. Nachdem unsere Kunst ihre ersten Schritte auf religiösem Boden gethan hatte, wie die Poesie mehr als eines Volkes, nahte der Augenblick, wo sie auf weltliches Gebiet hinüberschreiten und dort mit mächtigem Magnet die grandiosesten Erscheinungen in Poesie und Literatur an sich ziehen sollte, um ihnen in Drama und Lyrik, durch Declamation und Instrumentation die ganze Intensität ihres Ausdrucks, die volle Gewalt ihrer Sprache, das Relief ihres Colorits und den Glanz ihrer Tonstrahlen zu leihen. Gluck begnügte sich mit einem einzigen vierstimmigen De profundis und concentrirte alle seine Kraft auf die Oper. Indem er durch vollständiges Identificiren ihrer Accente der Musik und Poesie eine neue bewegende Kraft verlieh, bewies er einen seltenen Scharfblick in die Zukunft seiner Kunst, er pflanzte das Richtscheit der Bahn auf, die sie zu wandeln hatte, er warf das Saatkorn einer Idee aus, welche ihrer vollständigen Fruchtentfaltung noch heute entgegengeht. —

Die Kirchenmusik war nicht darauf ausgegangen die Versette und Texte zu accentuiren; es genügte ihr durch die Gesammtheit ihres Tonbaues die Empfindungen anzuregen, welche ihrem allgemeinen, feierlichen, klagenden oder jubelnden Sinn entsprach. Es war ihr auf diese Weise gelungen, Wirkungen von grandioser Schönheit zu erreichen, die aber nothwendig mit der Zeit durch eine gewisse Einförmigkeit der Wiederholung sich schwächen und erschöpfen mußten. Die Oper hatte wenig mit Fuge und Contrapunkt zu schaffen, sie legte nur auf Melodie Gewicht, auf Kehlfertigkeit und sinnlichen Tongenuß. Man kümmerte sich nicht viel darum, der Melodie mehr als einen beiläufig dem Sinn ihrer Worte sich nähernden Charakter zu geben, so daß man den Text leicht ändern, ja ganz mit einem andern vertauschen konnte. Gluck stellte zuerst die Forderung, daß das Gedicht einer Oper nach poetisch motivirten und wirklich tragischen Vorlagen entworfen werde; er verlangte Situationen von ergreifendem Interesse, Dialoge in erhabenem Styl und genaue Reproduction ihres geistigen Inhaltes durch die Musik; sie sollte an die Conturen der in dem Text enthaltenen Idee wie ein feuchtes Gewand sich anschmiegen; er prätendirte die Einführung einer adäquaten Verbindung, einer Art Weseneinheit des Gedankens und seiner musikalischen Declamation, des dramatischen Sinnes der Situation und ihrer musikalischen Behandlungsart und entschied sich entschlossen für Aufopferung des bestehenden conventionellen Operngleises, des stereotypen Zuschnittes der herrschenden Formen, welcher auf effectvolles Contrastiren der verschiedenen Stimmregister berechnet war und nach dieser Rücksicht den Bau und die Folge von Arien, Duetten, Terzetten &c. bedingte; er dehnte das Recitativ aus, er hob es nicht allein aus seiner früheren Bedeutungslosigkeit, er verschmolz es je nach der erforderlichen Stimmung mit dem Arioso, vermischte es mit dem Cantabile; er verwebte es mit der Melodie selbst. — Die Opposition, die sich gegen ihn erhob, hätte jeden minder kräftigen Genius zermalmen müssen. Piccini sah sich als den Vertreter der wahren, reinen Musik an, die man um ihrer selbst willen genießt; er warf sich zum Kämpfer für altes wohlbekanntes Recht und herkömmlichen Gebrauch auf, für die Melodie, (wie man schon damals sagte) für die geheiligten Formen, in welchen die Mischung verschiedener Motive, die Abwechselung der Ragout's einen wahren und alleinigen Ohrenschmaus bildet. Seine Parteigänger häuften in Büchern und Brochüren die Angriffe auf den Autor des Orpheus, den sie als einen Herostrates darstellten, welcher die zerstörende Fackel in den Tempel der höchsten melodischen Göttin werfe. Nie hat eine Frage der Kunst einen so heftigen, an Repressalien und Vorfällen so

fruchtbaren, einen so leidenschaftlichen und hartnäckigen Krieg hervorgerufen, wie der Streit der Gluckisten und Piccinisten war. Und in der That war die Veranlassung bedeutend genug. Es handelte sich darum, ob die Musik in einem ihr zu enggewordenen Raume sich verzehren sollte, oder ob ihr ein unabsehbar weites neues Feld zu eröffnen sei; ob sie verkommen sollte in einer Form, die sich sichtbar abnutzte, oder ob sie den Eigenschaften ihrer Natur zufolge, dazu berufen war, eine Reihe von Umgestaltungen zu durchlaufen, von deren letzten Zielen wir uns zur Zeit noch kein bestimmtes Bild entwerfen können. Es wäre im gegenwärtigen Moment nicht uninteressant, wo so viele Bücher und Brochüren für und wider verschiedene Systeme veröffentlicht werden, deren eines sich der Bühne allmälig bemächtigen wird, während das Andere sie eifrig vertheidigt, die Analogien aufzusuchen, welche zwischen den Argumenten der damaligen Parteien und denen bestehen möchten, welche die Anhänger der verschiedenen jetzigen Meinungen geltend machen, indem sie einen ähnlichen Krieg wie der damalige war, unter andern Namen und Formen mit andern Endzielen fortführen.

Hatte Gluck einen klaren Blick in alle Consequenzen, welchen durch seine Prämissen Bahn gemacht war? Selten vermögen Diejenigen, welche an der Spitze ihrer Schwadronen im dichten Handgemenge kämpfen, die Anführer der kühnen Phalanxen, deren Mission es ist, Posten, die von dem menschlichen Geist noch unbesetzt geblieben sind, im Sturm zu nehmen, selten können sie die Wichtigkeit ihrer Einzelkämpfe für die ganze Schlachtordnung erkennen, deren unsichtbarer Leiter die Vorsehung ist. Wenn dieser große Musiker nicht voraussah, daß ein Tag kommen würde, an welchem das musikalische Drama seine literarischen Prätensionen viel weiter ausdehnen würde, als er es für möglich erachten konnte, wenn er die Wichtigkeit, welche Scribe und Meyerbeer in der Oper auf die Situation legen und welche Wagner für die Charaktere verlangen würde, nur gleichsam in seinen Werken voraussagte, wenn er nicht daran dachte, daß fortschreitend auf den von ihm gebahnten Wegen, funfzig Jahre nach seinem Tode, die Kunst unwiderstehlich dahin tendiren würde, ihr Bestehen innig mit dem Bestehen der Poesie zu verweben, ihre Meisterwerke denen der großen Poesie und Literatur in vocalen und instrumentalen Erzeugnissen zu associiren, indem sie sich ihrer herrlichsten Werke gleich Gerüsten bemächtigt, indem sie dieselben mit ihren Gemälden schmückt, mit ihren prismatischen Geweben bedeckt, mit ihren Blumengewinden verziert, so auf der Scene wie im Concert, in der Cantate wie in dem Lied — so war er nichts destoweniger der Vorbote, der glorreiche Herold dieser Periode, welche seit zwanzig Jahren zunimmt an Ruhm wie an bedeutenden Repräsentanten. Gleichgroß als Poet wie als Musiker, insofern er das Schöne eben so vollkommen mit dem Geist als mit dem Gefühl erfaßte, wies Gluck zu seinem ewigen Ruhm die poetische Entwicklung der Musik auf ihr nächstes Ziel hin. Zu diesem Endzweck konnte er nicht wie mit einem Zauberschlag alles hervorrufen, was seitdem geschehen ist, um die Arbeiten und Inspirationen der beiden Künste ineinander aufgehen zu lassen. Ihm galt es vor Allem und zunächst den großen declamatorischen Styl zu schaffen und merkwürdig! sein unmittelbarster Nachfolger in diesem Genre, der am vollständigsten durchdrungen war von seinen Principien, sein Majoratserbe in der Wahrheit des Ausdruckes, welchem er einen bis dahin unerhörten Glanz verlieh, war ein Genie, welches der lyrischen Poesie alles aneignete, was Gluck der musikalischen Tragödie revindicirt hatte: Schubert. Diese Abstammung läßt sich verschiedenartig nachweisen, wir behalten uns vor dies anderswo ausführlich zu thun, und begnügen uns für heute anzudeuten wie wir die Verwandtschaft dieser beiden Geister verstehen. Müsset betitelt eine seiner Schriften: Un spectacle dans un fauteuil. Wir können dabei nicht umhin an Schubert zu denken. Aus dem kleinsten Lied wird bei ihm oft eine Miniaturoper voll tragischer und dramatischer Passion. Oft nimmt er unwillkührlich zum Recitativ seine Zuflucht und wie Gluck hebt er jede Nüance der poetischen Idee, oft ein einzelnes hervortretendes Wort durch den entsprechenden musikalischen Ausdruck hervor. — Weber ist mit Gluck durch zarte, durchsichtige Fäden verbunden, während Spontini den declamatorischen Styl mit der meisten Pracht und dem größten Glanz fortsetzte, zu dessen Aufrechterhaltung in der französischen Schule Méhul und Gretry in ihrer Weise beitrugen.

Zur Beantwortung einiger ästhetischer Fragen

bei Gelegenheit von Riehl's „musikalischen Charakterköpfen".

(Schluß.)

Eine zweite Thesis des Hrn. Riehl spricht sich in folgender Stelle aus: „Zum Andern wollte ich Proben liefern, wie die Geschichte der Musik, die so isolirt abgehandelt zu werden pflegt, daß man in den meisten Geschichtsbüchern der Tonkunst nichts als Him-

mel und Musikanten sieht, in ihrem organischen Zusammenhange gefaßt werden müsse mit der übrigen Kunstgeschichte, der Literaturgeschichte und der gesammten Kulturgeschichte."

Jeder verständige und denkende Musiker wird sich nothwendigerweise dem Gedanken, den Hr. Riehl hier zur Sprache bringt, zustimmend anschließen und ihm sicher Dank dafür wissen, ihn an dieser Stelle ebenso kräftig formulirt als auf mehr als einer Seite seines Buches außerdem scharfsinnig erörtert zu haben. Wir sind von der Richtigkeit dieses Gedankens selbst so sehr durchdrungen, daß wir ein lebhaftes Bedauern empfinden, betreffs eines der Hauptpunkte seiner Anwendung mit dem Hrn. Verfasser in entschiedenen Zwiespalt gerathen zu müssen. Indem wir vollkommen seine Ueberzeugung von der Unzertrennlichkeit der Geschichte der Musik mit der Culturgeschichte überhaupt theilen, so wie ferner, daß bei dem großen Einflusse des sittlichen Zustandes der Geister auf ihre Entwickelung, in Zukunft nun auch das umgekehrte Verhältniß, der Einfluß der Musik ihrerseits auf den sittlichen Zustand der Geister in Aussicht stehen kann, vermögen wir dennoch nicht in die trostlose Klage einzustimmen: daß die Vergangenheit nun einmal vergangen ist. —

Es finden sich in dem vorliegenden Buche zwei Kapitel, die sich entschieden als zu den besseren gehörig bemerkbar machen; der Titel ist: **Bach und Mendelssohn aus dem socialen Gesichtspunkte.** Indem wir sein Urtheil über Bach und Mendelssohn im Uebrigen durchgängig unterschreiben, besonders seine Charakteristik des „Conventionellen", was in des Letzteren Talent liegt, und uns zu gar keiner Einwendung gegen das, was auf den, diesen Tonsetzern gewidmeten Blättern **direct** und **positiv** ausgesprochen wird, veranlaßt fühlen, können wir doch nicht umhin gegen eine Schlußfolgerung, die uns beim aufmerksamen Lesen dieser Blätter entgegentrat, und deren Richtigkeit mindestens sehr problematisch sein dürfte, zu protestiren. Der Verfasser macht es sich zur Aufgabe, Bach's ganze Ueberlegenheit vor Mendelssohn darzulegen: vollkommen einverstanden. Sodann schreibt er jedoch diese Unterschiedenheit der verschiedenen Lebensweise und gesellschaftlichen Stellung beider Musiker zu. Hier hört unser Einvernehmen mit Hrn. Riehl auf. Wir halten nicht dafür, daß es nicht durchaus und **unumgänglich** nothwendig sei, als Thomascantor zu fungiren und mit der gebildeten Gesellschaft in keinem Verkehr zu stehen, um — ein großes musikalisches Genie zu sein. Wir glauben ebensowenig, daß die bürgerliche Einförmigkeit von Bach's Lebensweise sich als die Quelle seiner Inspirationen erwiesen, als daß in Mendelssohn's Umgange mit der eleganten und gebildeten Welt die seinige versiegt sei. Daß die Biographie Bach's vorzugsweise, wie keine andere, zur Idealisirung des „bürgerlichen" Standes eigene, ist nicht zu bestreiten und es hat uns ein wahrhaftes Vergnügen — für Hrn. Riehl — bereitet, zu sehen, welchen Vortheil er aus diesem Umstande zu ziehen gewußt hat. So gut es nach den Lehrsätzen der christlichen Kirche keinen gesellschaftlichen Stand giebt, „in dem man nicht selig werden könnte", so gut muß die Literatur zugeben, daß es nicht Amt noch Stand gebe, die nicht einer poetischen Darstellung fähig seien, sobald eben Stand und Amt mit Liebe und mit Ehren aufrecht erhalten und ausgeübt werden. Der Stand des Bürgerthums, wie der des Adels, des Künstlers und Bauers hat seine besonderen, ihm eigenthümlichen Vorzüge, die gerade auf seinem Boden nur gedeihen und deren Glanz die Phantasie rege machen kann. Wir gehen sogar in unserem Wunsche, uns in diesem Punkte so wenig als möglich von dem Verfasser zu entfernen, so weit, ihm zuzugeben, daß es Künstler giebt, deren Natur diese ruhige, einförmige, ehrbare Existenz, deren Wurzeln durch Tiefe und deren Früchte durch späte Reife sich auszeichnen, eine Existenz, die glanzlos in der Nähe, achtunggebietend von Ferne in Ausdauer, Geduld und Selbstverleugnung besteht, nicht nur zu ertragen vermag, sondern geradezu erheischt. Aber wir müssen von Hrn. Riehl's Meinung durchaus abweichen, wenn er zu verstehen giebt, daß der Künstler im Allgemeinen seinen Neigungen Gewalt anthun sollte, wenn sie mit denen Bach's nicht übereinstimmen und seine Lebenslaufbahn nach der seinigen ummodeln. Wir sehen nirgends, daß es möglich zu hoffen, oder auch heilsam zu wünschen wäre, daß jeder große Künstler sich zu Herzen nähme, sein Leben dem Johann Sebastian Bach's ähnlich zu gestalten und seine stille Genügsamkeit mit einem stillen Stück Brod nachzuahmen. Bei aller aufrichtigen Bewunderung jener bescheidenen Arbeitsliebe, die ihn seine eigenen Werke in unveränderlichem Gleichmuthe stechen ließ, können wir uns nicht überreden, daß sein Genius Geringeres geleistet haben würde, wenn man ihm diese Mühe erspart hätte. Deßwegen weil es Charaktere giebt, die über gewissen Prüfungen stehen, darf man daraus noch nicht schließen, daß es gut wäre, diese Prüfungen allen Charakteren aufzuerlegen. Wenn wir vor uns den Fall jener seltenen Schicksalsgunst haben, daß bei einem ausgezeichneten Manne große sittliche und geistige Eigenschaften in vollkommener Harmonie mit seinen äußeren Lebensverhältnissen sich befinden, so läßt sich hieraus noch nicht so obenhin die Entscheidung ziehen, ob es der seinen sittlichen und geistigen Eigenschaften entsprechende Charakter

war, der ihn bestimmte, sich den äußeren Bedingungen seines Geschickes zu fügen, oder ob es diese letzteren waren, die seinen Charakter zu denjenigen stempelten, als welcher er uns erscheint. Offenbar wird eine Art Wechselwirkung Beider auf einander durch die Zeit wesentlich unterstützt; dennoch bedarf es eines gewissen angebornen Hanges eines Individuums für seine eigenthümliche Lebensweise, damit diese seiner Geistesthätigkeit ein unzerstörbares Siegel aufdrücke. Es steht für uns ziemlich außer allem Zweifel, daß es die dem Bach'schen Genius eigenen Formen waren, die ihn jenem kleinbürgerlichen Leben zuneigten, in welchem er die seiner ruhigen und normalen Entwicklung günstigsten Bedingungen vorfand, da diese ja selbst, frei von allen an das Abnorme streifenden Elementen, das Gepräge ungetrübter Ruhe trägt. Wenn wir einen Ueberblick auf die Geschicke großer Künstler werfen, so sind wir genöthigt, zu der Zahl der Ausnahmen, ja phänomenaler Erscheinungen, die in Bach bewundernswürdige Vereinigung so kühnen Genies mit so solidem Charakter, zu rechnen. Die Ausnahme ist nicht Regel. Weil in der Musikgeschichte die Gestalt Bach's sich so groß und schön, so erhaben durch die innerste Harmonie seines Menschen- und Künstlerlebens hervorhebt, so wird man damit doch den Beweis schuldig bleiben müssen, daß die Mehrzahl jener großen Männer, deren Genius auf eine Art Ebenbürtigkeit mit dem seinigen Anspruch machen darf, nun gerade diesem Vorbilde hätten nachstreben und nachwandeln sollen. Jene innere Genugthuung, jene Heiterkeit des Geistes und Gemüthsruhe, welche der Moralist mit Recht als die unausbleibliche Belohnung redlichen und stillen Fleißes schildert, muß nicht unfehlbar auch das Theil des Künstlers werden, dessen Arbeit weder mit der des Handwerkers, noch der des Gelehrten in eine Linie gestellt werden kann. Jene Arbeit, welche die Begeisterung, die Eingebung als Stoff zur Arbeit selbst zu erwarten hat, vermag nicht in Gewohnheitsarbeit überzugehn. Es giebt allerdings Künstler, und zwar große Berühmtheiten unter diesen sogar, welche in der bloßen Erwartung künstlerischer Begeisterung geschaffen haben, allein wir sehen nichts Ersprießliches für die Kunst darin, daß deren Anzahl sich mehre, da sie für ihre Annalen und Epochen nur diejenigen Werke als mitzählend berücksichtigt, die ihre Entstehung wirklicher künstlerischer Begeisterung verdanken.

Hr. Riehl hegt eine ganz besondere Abneigung vor dem „vagabundirenden Künstlerleben". Wir wollen hier nicht jener alten Ueberlieferungen Erwähnung thun, die uns schon vom Homer und den griechischen Rhapsoden erzählen, wie sie von Stadt zu Stadt wanderten und die Iliade auf den öffentlichen Plätzen absangen, noch der Minstrel's und Troubadoure des Mittelalters, die sich von Schloß zu Schloß begaben, um ihre Romanzen und Minnelieder vorzutragen, noch auch der Barden, die von Fest zu Fest geladen wurden, um Geschichten von Heldenthaten und gefühlsergreifende Balladen abzusingen. Dies Alles könnte ja vielleicht in das Gebiet des Mythus, der Fabel gehören? — Es genügt uns hier, in Erinnerung zu bringen, daß J. S. Bach nicht sein ganzes Leben hindurch Cantor an der Thomaskirche war. In Eisenach geboren, verweilte er lange in Lüneburg, besuchte häufig Hamburg und Lübeck, erhielt dann später als Violinspieler eine Stelle im Weimarischen Orchester, von wo er gleichsam flüchtete, um sich als Organist erst in Arnstadt, dann in Mühlhausen niederzulassen, kehrte von dort nach Weimar wieder zurück, um sich dann nach Cöthen zu begeben und zeigte sich zu verschiedenen Malen theils in Dresden, theils in Berlin. Bringt man die damals mit diesen Reisen verbundenen Schwierigkeiten in Anschlag, so kann man wohl sagen, daß Bach bis zum acht und vierzigsten Lebensjahre (1733), das ungefähr als die Grenzlinie reifen Mannesalters bezeichnet werden kann, ein so „vagabundirendes" Leben geführt habe, als irgend welcher andere vagabundirende Künstler. — Nur die letzten siebzehn Jahre seines Daseins widmete er der Stadt Leipzig, was ganz genügend ist, um Leipzig darüber mit gerechtem Stolze zu erfüllen, aber nicht hinreicht, um ihn als einen Mann zu bezeichnen, der sich nie von der Stelle gerührt habe. Selbst Erfolge am Hofe waren ihm durchaus nicht fremd und wir wüßten in Wahrheit nicht, welch' glänzendere Ehre seinem ernsten, strengen Talente hätte angeboten werden können, ihm, der die Dresdner Opernmusik als Liederei bezeichnete, als die Nöthigung, sich dieselbe anzuhören, wenn ihn der Churfürst in die Residenz berief. Auch heut zu Tage ist es nichts Seltenes, daß man Künstler, die in ihrer Jugend ein vagabundirendes Künstlerleben geführt haben, beim Herannahen des Alters, wenn das Reisen, was es an Reiz verliert, an Beschwerlichkeiten gewinnt, in den sichren Hafen der Ruhe einlaufen sieht.

Mit großem Vergnügen würden wir Hrn. Riehl unsere Zustimmung erklärt haben, wenn er seine rügende Stimme gegen die Geldgier erhoben hätte, welche heftiger als je zuvor unsere zeitgenössischen Künstler angesteckt zu haben scheint und sie gleich ächtem Seiltänzervolk von Pol zu Pol treibt, nicht um in fernen Ländern Kunst zu verbreiten und — nach Umständen auch zu studiren, sondern um diese Länder pekuniär auszubeuten, ohne hierbei vor den Gefahren selbst Kaliforniens und Australiens zurückzuschrecken. Anstatt dessen richtet der Verfasser seine

zwecklosen Angriffe gegen die so erklärliche und natürliche Reiselust der Künstler überhaupt, die sowohl in dem Wunsche, überhaupt so viel wie möglich von den in aller Welt zerstreuten Meisterwerken der Kunst durch eigene Anschauung kennen zu lernen, als auch dem, sich von dem jeweiligen Zustande der künstlerischen Verhältnisse in jedem Lande persönlich zu unterrichten, ihre genügende Rechtfertigung findet. Es kann in Wirklichkeit zur Entscheidung über den sittlichen Charakter eines Künstlers von nicht der geringsten Bedeutung sein, ob er ein seßhaftes oder ein Reise-Leben führt, ob er als schlichter Bürger oder als großer Weltmann, einfach in Geschmack und Sitte, oder in engem Verkehr mit dem Hofe und mit freigebigem Aufwande lebt; ob er in friedfertiger Ehe mit einer guten, treuen Hausfrau sein Genügen findet, oder um eine zahlreiche Kette geringer oder vornehmer, leichter oder ernster Liebesverhältnisse beneidet wird; ob er mit patriarchalischer Würde die Pflichten eines musterhaften Hausvaters erfüllt oder ob seine Liebe zur Kunst der Anhänglichkeit an seine Familie nur eine untergeordnetere Stelle zuweist. Dieses Alles kommt hierbei nur als äußerlicher Formenunterschied in Betracht. Weil Mozart sinnlichen Ausschweifungen zugeneigt, Beethoven ein Menschenfeind und Händel ein Impresario war, so waren sie alle drei darum nicht weniger würdige Meister ihrer Kunst, als Bach. Findet man in dieser Verschiedenheit ein Räthsel, nun so wird sich dessen Lösung in den psychologischen Tiefen, wo die leidenschaftliche Sehnsucht und der unauslöschliche Durst nach dem Schönen ihre Keime und Blüthen entfalten, schon darbieten. Die Lebensschicksale großer Männer, wie die geistigen Eindrücke, welche sie hervorbringen, verdienen sicherlich mit lebendigster Theilnahme von denen studirt zu werden, die es verlangt, in die Geheimnisse ihres Genius eingeweiht zu werden, denn häufig erklärt das Werk den Künstler, häufiger noch giebt der Künstler die Erklärung seines Werkes; dürfte es aber nicht mindestens gewagt erscheinen, einen bestimmten Lebensstand ausschließlich anpreisen zu wollen, weil er sich zufällig der Entwickelung der Anlagen eines bestimmten Künstlers günstig erwiesen hat?

Alles, was die Byron'sche Schule Verkehrtes und Excentrisches gefördert hat, kam es nicht aus dem Glauben hervor: um ein großer Dichter zu sein, genüge es, gleich ihm, zu lästern und zu fluchen, und dabei, wenn möglich, ein eben so heiteres Dasein zu führen, als der Meister? Wie viele Cantoren an der Thomasschule sind nicht Nachfolger Bach's geworden, ohne daß einer derselben ein Bach geworden wäre, und wer weiß, ob aus Mozart und Beethoven, selbst wenn man sie zu Cantoren an der Thomasschule gemacht hätte, Bachs hervorgegangen sein würden? Uebrigens gilt hier das Sprüchwort: andere Zeiten, andere Sitten; Das, worin Bach 1740 seine Befriedigung fand, dürfte ihm im Jahre 1840 vielleicht zu geringerer gereicht haben. Weil das Salonpublikum, die „sogenannte gebildete Gesellschaft" an sich hohl und oberflächlich ist, weil nun Mendelssohn die Fehler und Vorzüge dieser Sphäre in die Kunst eingeführt hat: guten Geschmack, eleganten richtigen Tact, vorwurfsfreies Anstandsgefühl, eine besonders im Negativen bewundernswürdige Zartheit, eine bis zum Wissen gesteigerte Bildung, eine mehr empfindsame als wirklich dichterische Träumerei, eine anmuthige, von aller rücksichtslosen Leidenschaftlichkeit scheu zurückweichende Schwermuth, eine fragmentarische und kurzathmige Erregtheit, welch letztere, wie Hr. Riehl boshaft genug bemerkt, eben gerade nur für das Lied ausreichend ist — soll damit nun ein- für allemal beschlossen sein, daß wenn in unseren Tagen sich ein Künstler findet, der das Bewußtsein eines Talentes besitzt, das energischeren, festeren, leidenschaftlichen Charakters, als das eines Mendelssohn, er genöthigt und verpflichtet sei, sich in düstere Abgeschlossenheit zurückzuziehen und vor Allem jede leiseste Berührung mit der „gebildeten Gesellschaft" gleich giftigem Pesthauch zu meiden? Ausgezeichnete Männer, deren es freilich nur wenige, aber zu jeder Zeit doch einige wenige giebt, pflegen, sobald es die unmittelbare Macht ihrer Lebensverhältnisse nicht hindert, in jeder Epoche die rechte Mitte zu entdecken, die sie zu wählen haben. Wozu also jene dürren, unfruchtbaren Klagen retrospectiver Sehnsucht, an denen diese Abtheilung von Hrn. Riehl's Buch strotzt?

Schließlich noch einige Bemerkungen über einen anderen Punkt. Wir lassen den Herrn Verfasser wiederum selbst reden:

„Zum Dritten galt es mir als ein Act der Pietät und als eine wissenschaftliche Ehrensache, Protest zu erheben gegen den in der Geschichte der Musik so stark eingerissenen Unfug, welcher blos um die vergangenen großen Meister der vergangenen Perioden sich kümmert, die minder glänzenden historischen Charaktere aber, die Männer der Vorarbeit, die Uebergangsstufen, die kleineren Meister, durch deren reiche Gruppen unsere Kunstgeschichte erst ihr volles individuelles Leben gewinnt, bei Seite liegen läßt." —

Eigentlich ist dieser letzte Punkt nur eine Variante des ersten; wir haben daher mit Hinweisung

auf unsere früheren Betrachtungen, die „kleineren Meister" betreffend, nur Weniges hinzuzufügen.

Es ist ein durchaus löbliches Beginnen, jedem Verdienste seine Krone zu geben und jene Männer, deren weniger glänzende Eigenschaften die allgemeine Aufmerksamkeit nicht nach Gebühr auf sich zu lenken pflegen, in ein ihrer würdiges Licht zu stellen. Doch möge man hierbei nicht die Namen „Männer der Vorarbeit, der Uebergangsstufen" Solchen ertheilen, die im Grunde weiter nichts als sehr mittelmäßige Künstler waren, und sie lieber für Diejenigen aufsparen, die der Kunst wirkliche und unbestreitbare Dienste geleistet haben. Wir brauchen nicht zu wiederholen, daß von unserem Standpunkte aus die Verbreitung des Gewöhnlichen und Alltäglichen nicht als Verdienst betrachtet wird.

Um was handelt es sich denn eigentlich? Gewiß nicht darum, ob hier und dort etwas mehr oder weniger Musik gemacht wird, sondern daß die Musik, welche gemacht wird, auf ein volleres Verständniß, auf ein innigeres Eingehen in die Meisterwerke der Kunst belehrend vorbereite. Dies wäre das wahrhaft edle, hohe und heilsame Ziel, auf welches hin die „Männer der Vorarbeit, der Uebergangsstufen", die „kleineren Meister" vorarbeiten sollten. Richten sich ihre Bestrebungen nicht auf dieses Ziel oder sind sie unzulänglich es zu erreichen, so hat man sie als Unterlegene zu betrachten, als Todte auf dem Schlachtfelde des Geistes zu begraben. Um die großen Meister zu verstehen, bedarf es einer Energie von Kopf und Herz, welche durch die Beschäftigung mit und die Vorliebe für die Componisten, welche den Typus der Alltäglichkeit repräsentiren, nicht nur nicht erworben werden kann, sondern sogar verloren zu gehen pflegt. Wenn die Kunst sich so weit zur großen Menge herabläßt, ihr ein gemeines Vergnügen zu bereiten, statt sie zu sich zu erheben, um ihr in geläuterter Sphäre reine Genüsse zu erschließen, so entnervt sie Diejenigen, welche sie solchergestalt mißbrauchen, und macht sie für die Erkenntniß echter Kunst unfähiger, ja unvermögender als selbst rohe, ungebildete Naturen. Somit haben die Tonsetzer, welche nur solche Werke (gleichviel ob leichter oder schwieriger Gattung) zu Tage gefördert haben, in denen sie sich aber weder bemüht, eine Empfindung auszudrücken, eine Idee vorherrschen zu lassen, noch eine Form zu erfinden oder ein Verfahren zu vervollkommnen, keine Kränze zum Schmuck ihrer Gräber zu erwarten. Sie werden höchstens in dem Andenken ihrer unzurechnungsfähigen Freunde und Bekannten einige Zeit fortleben. Und wollte man der Göttin der Gerechtigkeit opfern, so würde man vielleicht berechtigt sein, als Feinde der Kunst Diejenigen zu proscribiren, die in ihr heiliges Reich einzudringen wagen, um ihre Albernheiten, Gemeinplätze und Geschmacklosigkeiten daselbst in Schändungsabsichten spazieren zu führen. An Stätten, die ein heiliger Glaube der allgemeinen Ehrfurcht weihte, sind nicht nur frevelhafte, sondern auch an sich gleichgültige, unschuldige Handlungen nicht erlaubt, sobald sie eine Unehrerbietigkeit enthalten. Die Kunst ist ein heiliger Tempel, und die Wechsler und Krämer, die Schacherer und Gaukler sind, sobald sie sich in diesen Tempel wagen, als freche Eindringlinge zu behandeln, welches Privilegium sie immer besitzen mögen, ihr Gewerbe anderwärts zu treiben. Der Adelsbrief, die Weihe in der Kunst erlangt und ertheilt sich nicht so leicht, als Hrn. Riehl's Buch es dem Leser glaubhaft zu machen sucht. In ihren Sternenhimmel nimmt die Kunst nur diejenigen ihrer Söhne auf, denen man nach ihrem Scheiden nachrufen kann:

> Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
> In's Ewige des Wahren, Guten, Schönen;
> Und hinter ihm im wesenlosen Scheine
> Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.

Kallimachus.

Instructives.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. C. Eschmann, Op. 18. Sechs Tonstücke für das Pianoforte zu vier Händen. — Cassel, Luckhardt. Nr. 3. Etüde, Nr. 4. Capriccio. Pr. à 17½ Sgr.

Der Componist hat in den vorliegenden zwei Stücken (die übrigen sind bereits besprochen) sehr Beachtungswerthes geboten. Sowohl was den musikalischen Inhalt betrifft als von der technisch-instructiven Seite betrachtet sind sie der weiteren Verbreitung zu empfehlen. Beide Spieler sind übrigens gleichmäßig berücksichtigt, so daß nicht etwa der „erste Spieler" (wie der Componist es überschrieben) allein bedacht ist. Jeder hat sein gut Theil erhalten, so daß für technische Zwecke insbesondere diese Stücke mit Nutzen zu verwenden sind.

Em. Klitzsch.

J. C. Keßler, Op. 49. Petits Tableaux musicales. Huit morceaux pour le Piano à quatre mains. — Lemberg, Wild. 2 Hefte, à 28 Ngr.

Der Componist hat dieses Werkchen der Pianoforte spielenden Jugend gewidmet, und für diese wird es eine sehr willkommene Gabe sein. Die acht kleinen Musikstücke sind melodiös, sehr leicht in der Technik, ohne trivial zu werden. Dabei ist ein stufenweiser Fortgang vom Leichteren zum Schwierigeren eingehalten, so daß in den letzten Stücken eine schon bedeutendere Technik verlangt wird. Ein Vorzug ist es, daß bei diesen Musikstücken die zweite Partie größtentheils von nicht weniger Interesse ist, als die erste. Es dürfte daher gut sein, dem Schüler die Prima wie die Seconda üben zu lassen. Im ersten Stücke muß es Tact 13 im vierten System wohl E anstatt Es beim vierten Viertel heißen, da sonst, abgesehen von der Unorthographie, auch eine sehr unangenehme Quinten-Parallele entsteht. Nicht zweckmäßig erscheint es uns, daß die beiden Stimmen wie in der Partitur übereinanderstehend gedruckt sind. Es ist dies jedenfalls sehr unbequem für die beiden Spieler.

C. Evers, Op. 51. Grande Sonate pour le Pianoforte à quatre mains. — **Leipzig, Kistner. Preis 2 Thlr.**

Die Bezeichnung „grande" bezieht sich bei dieser Sonate wohl mehr auf den Umfang des Werkes als auf dessen Inhalt. Es ist dieselbe ein liebenswürdiges, ansprechendes Musikstück, das neben frischen und lebendigen Motiven auch ein großes Geschick in der Form und in der Verwendung der instrumentalen Mittel bekundet. Das Ganze besteht aus vier Sätzen: Allegro moderato C-Dur $\frac{4}{4}$ Tact, Scherzo Allegro vivace quasi presto $\frac{3}{4}$ Tact A-Moll, Andante $\frac{9}{8}$ Tact F-Dur und Rondo Allegro ma non troppo $\frac{2}{4}$ Tact C-Dur. Es weichen dieselben in ihrem inneren Bau in keiner Weise von der bei derartigen Werken angenommenen Form ab. Am originellsten bezüglich des Inhaltes wie der Fassung erschien uns das Scherzo, während bei den anderen, ebenfalls im leichten und eleganten Genre gehaltenen Sätzen eine starke modern italienische Färbung, jedoch in edlerer Weise, sich geltend macht. Da das Werk keine großen technischen Schwierigkeiten darbietet, ist es für den Unterricht zu empfehlen; der Schüler findet darin eine angenehme und bei der guten Gesinnung, mit der die Sonate geschrieben, auch in geistiger Beziehung bildende und anregende Unterhaltung.

F. G.

Reisebriefe aus Thüringen.

I.

Gotha.

Santa Chiara. Romantische Oper in drei Acten von Charlotte Birch-Pfeiffer, Musik vom Herzog Ernst von Sachsen-Coburg.

Es war nicht Zufall, der mich nach Gotha führte, sondern der Wunsch, einmal durch eigene Anschauung ein bestimmtes Urtheil zu erlangen, inwieweit es dem kunstsinnigen Regenten gelungen sei, die dramatische Musik zu regieren. Daß Liszt, einer Einladung des Herzogs folgend, diese Oper in Gotha einstudirte und die drei ersten Vorstellungen leitete, war ein Grund mehr, gerade jetzt dahin zu gehen.

Ich habe zwei Proben und zwei Aufführungen der Oper beigewohnt, und somit eine, den Umständen nach ziemlich genaue Bekanntschaft mit der Santa Chiara gemacht, soweit dies ohne Einsicht in die Partitur möglich ist. Ich gestehe, daß meine Erwartung, in Folge der meisten Urtheile, die ich bisher vernommen hatte, eine sehr geringe war. Es kommt natürlich ganz darauf an, welche Ansprüche man überhaupt macht oder vielmehr machen darf. Ignorirt man den Ursprung der Oper, und beurtheilt sie nur als absolutes Kunstwerk — und zwar nach dem strengen Maaßstab, den wir an eine neue Oper der Gegenwart legen müssen, sofern sie mit den Prätentionen eines normalen Kunstwerkes auftritt, welches eine Zukunft beansprucht — so kann Santa Chiara natürlich nicht Stich halten.

Von diesem Standpunkt aber gehe ich hier nicht aus, und es wäre auch widersinnig, diese Anforderungen hier machen zu wollen, wo sie nicht am Platz sind. Der Componist ist ein Dilettant, und zwar ein Dilettant, der bei Weitem nicht seine ganze Zeit einer Lieblingsbeschäftigung widmen kann, die seiner hohen Stellung nach sogar höchst überraschend ist. Das Beispiel steht zwar nicht vereinzelt da, daß regierende Häupter sich mit der Composition größerer musikalischer Werke beschäftigten, aber soviel mir bekannt, hat es Keiner mit mehr Consequenz und Eifer versucht, als der Herzog Ernst von Sachsen-Coburg, sich dieser künstlerischen Aufgabe hinzugeben. Selbst wenn wir den „Herzog" hier bei Seite lassen, und nur dem Kunstfreund gegenüber treten, wüßten wir in der Gegenwart keinen Componisten, der aus Liebe zur Sache, und ohne aus der Kunst einen Beruf machen zu können, innerhalb 6 Jahren 4 Opern componirt hätte. Denn der „Santa Chiara" gingen bereits die Opern „Zaïre", „Casilda" und „Tony" voran. Um eine naheliegende

Parallele zu ziehen, hat überdies der Herzog entschieden mehr Talent zur Composition, als z. B. der Graf Westmoreland, General Lwoff und ähnliche Dilettanten der höchsten Kreise.

Kann und darf hier das Urtheil also nur ein relatives sein, so handelt es sich lediglich darum, wie diese neueste Oper des Herzogs sich zu Opern ähnlichen Genres verhalte. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Oper zwar kein Fortschritt, aber auch durchaus kein Rückschritt. Sie hält sich auf dem Niveau des bekannten Operngenres zwar in traditioneller aber recht anständiger Weise, und ich glaube sogar, daß sie eines bedingten Erfolges sicher sein kann, wenn der Herzog die Mühe nicht scheut, die Oper nochmals zu überarbeiten und namentlich den zweiten Theil des dritten Actes vollständig umzugestalten. Der dritte Act ist überhaupt der schwächste der ganzen Oper, aber weil er die dramatische Lösung enthält, um so wichtiger für das Ganze.

Der Fehler liegt hier hauptsächlich im Text, wie denn das Libretto bei ähnlichen Opern überhaupt entscheidender für den Erfolg ist, als man nach dem absolut ästhetischen Gehalte solcher Texte anzunehmen berechtigt wäre. Der Grund liegt darin, daß derartige Musik an sich nicht künstlerische Ursprünglichkeit, Wahrheit und Gewalt genug besitzt, um durch ihre Darstellungskraft und Charakteristik die Fehler und Lücken des Textes zu verdecken oder auszufüllen. Kommt nun hinzu, daß der Text, wie der vorliegende von der Birch-Pfeiffer, mit der Prätention eines spannungsreichen Effectdrama auftritt, und seinen Erfolg rein auf die Situationen basirt — weil die psychologische Entwickelung und die Motivirung fehlt, so ist natürlich die ganze Oper gefährdet, sobald die Berechnung auf das Schlagende der Situationen eine verfehlte ist.

Die berühmte dramatische Köchin, Charlotte Birch-Pfeiffer, welche nun bereits über 60 dramatische Milchspeisen und Kindersuppen in ihren Kochtöpfen zusammengerührt und gebraut hat, ist mit einem Leichtsinn und einer Tactlosigkeit bei diesem Operntext zu Werke gegangen, die um so verwerflicher sind, als Frau Charlotte doch gerade auf ihre „Bühnenkenntniß" ihre ganzen Erfolge basirt. Sowie sie sich an Operntexte wagt, scheint ihre Routine sie ganz zu verlassen. Der Herzog hat, trotz der 50 Operntexte, die ihm zur Composition offerirt sein sollen, jedenfalls die Birch-Pfeiffer nur deshalb zur Text-Dichterin gewählt, weil an ihren Namen, gleichviel aus welchem Grunde, sich ein dramatischer Succeß in der Gegenwart mit ziemlicher Sicherheit anknüpfte. Aber unglücklicherweise mußte gerade diesmal die „Routine" die Frau Charlotte im Stich lassen.

Das Sujet an sich ist ganz annehmbar und recht dankbar für eine Oper — aber leider ist die Erfindung nicht von Frau Charlotte, sondern von Tschokke. Es ist die „Prinzessin von Wolfenbüttel", eine bekannte Zschokke'sche Novelle. Was die Birch-Pfeiffer an eigener Erfindung hinzuthat, ist gerade das Verfehlte und Verwerfliche. — Der Gang des Stückes ist folgender:

Die Prinzessin Charlotte Christina von Braunschweig-Wolfenbüttel ist mit dem brutalen Czarewitsch Alexis, Sohn Peters des Großen, in der unglücklichsten Ehe verbunden und schutzlos den Mißhandlungen hingegeben, welche ihr Gemahl ungestraft an ihr verübt, weil der strenge Czaar mit Verfolgung des Sieges bei Āland (nicht A-lānd, wie Frau Birch-Pfeiffer scandirt) beschäftigt ist. Die unglückliche Fürstin wird zwar von ihrem Hofe „gleich einer Heiligen" verehrt (daher die Santa Chiara) aber Keiner wagt ihr zu helfen. — Die verlangte Scheidung wird verweigert, ein Fluchtversuch scheitert an dem Willen des herzoglichen Vaters, der von seinem Kinde verlangt, sich in das Schicksal zu fügen. Die letzte deutsche Umgebung wird aus der Nähe der Fürstin verbannt, und der Czarewitsch versucht das Aeußerste, um von seiner Gemahlin die Erniedrigung zu erlangen, in ihren Hofstaat seine Buhlerin Euphrosine (die übrigens nicht vorkommt) aufzunehmen. Die Fürstin weigert sich entschieden, und so beschließt Alexis ihren Tod durch Gift. Der griechische Leibarzt, welcher den Trank bereiten soll, ist aber der Fürstin treu ergeben, und giebt ihr nur einen Schlaftrunk. Sie stirbt einen Scheintod, glaubt aber selbst, wirkliches Gift erhalten zu haben, wie denn überhaupt Niemand in das Geheimniß eingeweiht ist, als Charlottens Geheim-Secretär.

Damit schließt der erste Act, der dramatisch und musikalisch sehr dankbare Momente enthält, die von der Birch-Pfeiffer aber leider sehr handwerksmäßig zugerichtet worden sind, um dem beliebten Opern-Styl möglichst trivial gerecht zu werden. So ist namentlich die Exposition langweilig und gedehnt, und der Schluß geradezu widersinnig.

Die ganze Exposition beruht, anstatt auf Handlung, auf einer Erzählung (Recitativ, Duett und Arie) deren musikalische Bewältigung unter allen Umständen eine mißliche Sache ist. Ein Franzose, Victor v. St. Auban, Oberst in russischen Diensten, kommt als Abgesandter vom Schlachtfeld von Aland nach Moskau und trifft dort einen Jugendfreund, Alphons de la Borde, am Hofe des Czarewitsch. Aus ihrer gegenseitigen Erzählung erfährt man den Stand der Dinge. Man erfährt auch, daß Alphons eine glück-

liche Liebe zur Jugendfreundin der Fürstin hat (die übrigens ohne alle Bedeutung ist) und daß Victor eine unglückliche Liebe zu einer Unbekannten hat, die er einst im Wald verirrt fand, und von der er sich ein Lied gemerkt hat, welches er denn auch sogleich seinem Freunde Alphons im Empfangszimmer des Czarewitsch sans gêne vorsingt. Dieses Lied (das vom Herzog sehr natürlich empfunden und recht ansprechend componirt ist) spielt im Verlauf der Oper noch eine große Rolle. Kaum ist es geendet, so stürzt die Fürstin mit dem Ausruf: „Mein Lied" — herein und Victor erkennt in ihr natürlich seine Unbekannte. Sie wissen sich aber Beide zu fassen und scheiden so kalt, wie das Hofceremoniell verlangt.

Ein allgemeines Fest ist bestimmt, die Fürstin dem Tode zu weihen. Dies giebt Gelegenheit zu einem brillanten Finale mit Ballet, nach welchem die Fürstin den Giftbecher trinkt. Die Gesellschaft wird entlassen, nur der Czarewitsch bleibt zurück, um die Wirkung des Trankes zu beobachten. Dies gäbe Veranlassung zu einem großartigen Schlußduett, das sich aber die Birch-Pfeiffer entgehen ließ. Statt dessen läßt sie um Hülfe rufen, als die Fürstin umsinkt; der Chor erscheint pflichtschuldigst wieder und — die Fürstin, welche man schon todt glaubt, erhebt sich nochmals, um im Delirium eine Schlußarie zu singen, nach welcher sie zum zweiten Male stirbt. Das ist doch entsetzlich abgeschmackt!

Musikalisch enthält der erste Act recht gelungene Momente, bis auf den ersten Chor, eine Art Pastorale, der dramatisch ebenso unwesentlich, als musikalisch verfehlt ist, weil er weder zum Text, noch zur Situation paßt, und bis auf die Erzählung des Alphons von seiner Unbekannten, deren erster Theil ganz vergriffen ist. Am gelungensten ist das Jugendlied mit dem Refrain: „Ich führe dich hin zur Heimath mein"; das darauf folgende Erkennungs-Quartett ohne Begleitung, (ein musikalisch sehr gelungenes Stück) das später folgende Quintett mit dem Czarewitsch, sodann die Balletmusik des Finales (ein Tscherkessentanz) und die letzte Arie der Charlotte, eine zwar dramatisch durchaus verwerfliche, aber musikalisch recht gut angelegte Nummer. Wenn die Exposition um ein Bedeutendes gekürzt würde, wenn die Erzählung des Victor auf die Hälfte reducirt, und sodann der Act mit den Worten des abstürzenden Czarewitsch zu der sterbenden Fürstin: „Wahnsinnig Weib! Du hast es selbst gewollt" — schließen würde, so müßte der erste Act noch wesentlich an Lebendigkeit und Wirkung gewinnen.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Agnes Büry hat vor ihrer Reise nach London, zuletzt noch in Cöln gastirt, und dort außerordentlich reichen Beifall gefunden. Durch die Musik des in Deutz garnisonirenden Kürassier Regiments wurde ihr eine Aubade dargebracht. Es war dieß eine Ovation, schreibt man von Cöln, welche der durch ihre künstlerischen Leistungen sowohl, wie auch durch ihre Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit hier allgemein beliebten Sängerin zu Theil wurde.

Jenny Lind-Goldschmidt wird Ende dieses Monats in Prag zwei Concerte veranstalten. Man ist sehr gespannt sie zu hören, da sie in Prag noch nie gesungen hat. Vor längerer Zeit schon erhielt sie eine Einladung, konnte sich aber, wie man erzählt, mit der Theaterdirection nicht einigen und war über die gemachten Vorschläge so erzürnt, daß sie im Unwillen geäußert haben soll, so lange sie noch einen Schatten von Stimme habe, solle sie in Prag Niemand hören. Nun ist man natürlich sehr gespannt, ob sie „Wort hält."

Der Violinvirtuos A. Köckert ist von seiner Kunstreise nach Holland zurückgekehrt, und veranstaltete am 7ten d. M. in Prag ein Concert. Hr. K., schreibt ein Prager Blatt, ist ein Virtuose bedeutenden Ranges; seine glänzende Technik wird durch jugendliches Feuer der Auffassung und Vortragsweise gehoben, und dieses dagegen durch Solidität der Methode und Geschmack in die Grenzen künstlerischer Mäßigung gedämmt.

Jenny Ney hat eine Reihe von Gastspielen in Frankfurt a. M. mit Norma begonnen.

Jenny la Grua hat ihr Wiener Engagement aufgegeben, da ihre Forderung von 20,000 Fl. M. und einem zweimonatlichen Urlaub nicht bewilligt worden ist.

Musikfeste, Aufführungen. Am 22sten April fand Berlioz' erstes Concert in Dresden Statt. Die Faustmusik kam darin vollständig zu Gehör. Am 25sten April wurde dieselbe auf Verlangen wiederholt, ein erfreulicher Beweis dafür, wie nun auch in weiteren Kreisen ein besseres Verständniß sich Bahn bricht.

Eduard Thiele, der treue und talentvolle Schüler Friedrich Schneiders, hat am 25sten März zu Cöthen die Todtenfeier seines Meisters durch die Aufführung des von ihm componirten Melodrama's: „Friedrich Schneider" von Franz Weber, vor einem zahlreichen und gewählten Publikum begangen. Der bedeutende Reinertrag ist an das Friedrich-Schneider-Comité in Dessau abgesandt worden. —

Neue und neueinstudirte Opern. Eine neue Oper „Die Bilderstürmer" Text von Hartmann, Musik von Kittl, kam am 20sten d. M. in Prag zur Aufführung.

Gluck's „Armida" ist nach längerer Ruhe wieder auf dem Hoftheater zu Berlin zur Aufführung gelangt. Eben

daselbst ist auch die neue Oper des Herzogs von Coburg „Santa Chiara" in Vorbereitung.

Todesfälle. In Warschau starb am 18ten April der Director des dortigen Conservatoriums, Joseph Elsner, im Alter von achtzig Jahren. Von Geburt ein Schlesier, hat er sich um die Pflege der Musik in Polen die größten Verdienste erworben.

Vermischtes.

Lohengrin ist nun auch in Darmstadt gegeben worden, wie man uns schreibt, mit ungeheuer fleißiger Vorbereitung und fabelhafter Ausstattung.

Von Fr. Schneiders noch ungedruckten Compositionen ist ein Verzeichniß ausgegeben worden. Es finden sich darin 13 Oratorien, das letzte „Bonifacius" unvollendet; 44 Messen, Cantaten, Psalme und Chöre, 12 Opern, Sing- und Festspiele, 8 Ouvertüren, 7 Symphonien, außer mehreren Liedern, den Werken für Pianoforte u. s. w.

In Solothurn wird demnächst ein großes eidgenössisches Gesangfest stattfinden, für welches bereits funfzehn Vereine zugesagt haben.

Richard Wagner's „Tannhäuser" hat in Augsburg bereits acht Vorstellungen bei gedrängtvollem Hause erlebt. Die süddeutschen Journalisten liegen am Aergerfieber darnieder.

Aus Dresden geht uns folgende Erklärung von unserem geschätzten Mitarbeiter Hoplit zu, die wir nachträglich noch veröffentlichen, wünschend, daß damit die leidige Angelegenheit ihre Erledigung finden möge: In Folge meiner „Erklärung" in Nr. 12 dieser Blätter, ist mir von Seiten der Herren Zeugen die Reclamation zugegangen: „daß ich, zufolge getroffener Uebereinkunft, zu jener Veröffentlichung nicht berechtigt gewesen sei, und meinem gegebenen Wort, über den ganzen Vorfall zu schweigen, demnach zuwider gehandelt habe." — Dies veranlaßt mich zu der nachträglichen Bemerkung, daß lediglich eine unrichtige Auffassung der dieser Uebereinkunft zu Grunde liegenden Voraussetzungen, diesen Mißgriff meinerseits hervorgerufen hat, den ich hiermit ohne Rückhalt als einen unberechtigten Schritt zu bezeichnen mich bewogen fühle. Man hatte sich nämlich von vielen Seiten, namentlich in Leipzig, bemüht, die in Nr. 53 der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" von Hrn. Krebs und mir gemeinschaftlich gegebene Erklärung, als eine durchaus unbefriedigende darzustellen. Namentlich wurde an derselben der Formfehler hervorgehoben, daß in ihr die Anwesenheit competenter Zeugen nicht erwähnt sei. Lediglich die Absicht, jene falschen Auslegungen zu beseitigen, und durch einfache Darlegung des wahren Sachverhaltes jener Erklärung noch ein thatsächliches Fundament zu geben, vermochte den Unterzeichneten, seiner eigenen Ansicht entgegen, der wiederholten Aufforderung der Redaction durch eine Erklärung in Nr. 12 dieser Blätter zu genügen. Es ist sein aufrichtiger Wunsch, daß diese, auf ehrenvolle Weise privatim beseitigte Angelegenheit, nun auch in der Oeffentlichkeit ruhen möge.

Dresden, den 26sten April 1854. Hoplit.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Marcel Madeyski, La Plainte, l'Aveu. Deux Nocturnes pour Piano. **Wien, Mechetti. 10 Ngr.**

Zwei geschickt gemachte, nicht leichte Salonstücke, in denen, was den geistigen Inhalt betrifft, zwar wenig Hervorstechendes geliefert wird, die aber gut vorgetragen keinen unangenehmen, wenn auch nur sehr flüchtigen Eindruck machen werden.

F. X. Chwatal, Op. 106. Fleurs printanières. La perce neige, la Violette, le Mugue. Trois Rondinos pour Piano. **Hamburg, Niemeyer. Compl. 7/12 Thlr.**

Leichte und gefällige Rondinos in des Componisten bekannter Weise, brauchbar für den Unterricht.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 19.** Den 5. Mai 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

„De profundis" von Eduard Wilsing.

Von

Julius Schäffer.

II.

Die Untersuchung, ob und in wieweit der Componist die musikalische Sprache der Gegenwart redet, erweist sich bei genauerer Prüfung als nicht so einfach, wie man wohl denkt. Es fragt sich vor allen Dingen: Welches ist die musikalische Sprache der Gegenwart?

Die Zeiten eines Bach und Mozart sind längst vorüber, wo die Künstler, von einer gemeinsamen Amme genährt, eine gemeinsame Sprache redeten, sich unter der mächtigen Autorität eines strengen Contrapunktes beugten, von einer herrschenden Mode Aufgaben erhielten, und die dabei zu befolgenden Formen schon fertig vorfanden; wo das Genie nur erkennbar war an der absoluten Freiheit, mit welcher es sich innerhalb der gegebenen Formen bewegte, an dem höheren, kühneren Flügelschlage, mit welchem es sich wohl zuweilen über die gesteckten Grenzen erhob, ohne dieselben jedoch je principiell zu verlassen. Eine Grammatik, wie ehemals, giebt es heutzutage nicht — alle Versuche, eine solche zu schaffen, legen nur Zeugniß ab von der Rathlosigkeit, für alle neuen Bahnen eine allgemein gültige Formel zu berechnen.

Der Charakter des modernen Musiktreibens ist der einer babylonischen Sprachverwirrung.

Eine gründliche Beweisführung für diese Behauptung liegt außerhalb der Tendenz dieser Zeilen — der beste Beweis ist aber die Thatsache, daß ernstlich und heftig um eine Sprache der Gegenwart gekämpft wird; zahlreiche, mißlungene Versuche zeugen von dem Bestreben unserer jüngern Künstlerwelt, eine solche zu schaffen, und — was das Charakteristischste dabei ist — der Begriff derselben ist mitten in der Discussion und dem Experimentiren verloren gegangen, die Gegenwart beinahe ganz aufgegeben und das Terrain der Zukunft Gegenstand des Streites geworden.

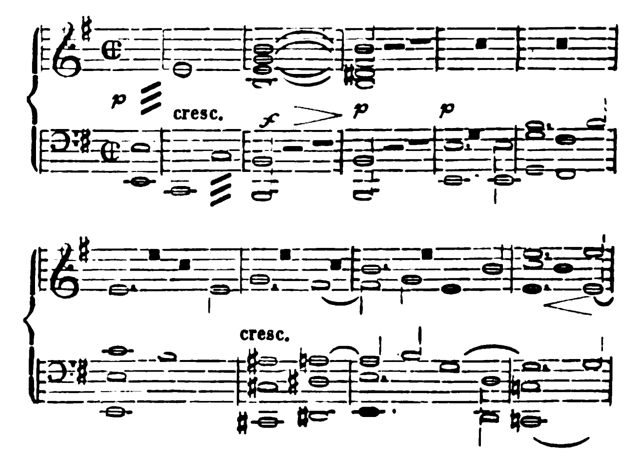
Nur Befangene und Mißvergnügte können das moderne Musiktreiben mit Angst und Zittern betrachten oder gar mit Anathemen verfolgen, aus Furcht, die Kunst möchte dabei zu Grunde gehen. Die Klarsehenden dagegen verfolgen mit freudiger Spannung den modernen Kunstprozeß, in dem anscheinenden Chaos

haben sie längst das leitende Princip erkannt, welches mit Beethoven zuerst in die Musik eindrang: — Berechtigung der Individualität. Unter diesem Banner — fände es allgemeine Anerkennung, d. h. nähme es Jeder nicht blos für sich in Anspruch, sondern gestände die Berechtigung es zu führen auch seinem Gegner zu — würde zwar der Kampf nicht aufhören, aber man würde nicht mehr so blind und wüthend dreinschlagen, nicht mehr mit Autoritäten sich wappnen, die gegen alles Andere schützen, nur nicht gegen den speciellen Fall, um den es sich handelt.

Hat der Emancipationsprozeß einmal begonnen, so ist auch kein Halten mehr. Der musikalische, welcher mit der Lossagung von der Herrschaft der Kirche anfing, muß nothwendig zum Sturz der Autorität jeder Schule, ja der Kunst selber (so weit sie nämlich als Autorität tyrannisch ist), zur Freiheit der Individualität führen. Vorläufig ist dies Ende noch nicht abzusehn — das Bestreben wahrhaft künstlerischer Persönlichkeiten, ihrem individuellen Gehalte Ausdruck zu verleihen, hat vor der Hand zu einseitigem subjectivem Verhalten geführt und dabei Abgeschmacktheiten oder Ungeheuerlichkeiten zu Tage gefördert, an denen man mit Recht Anstoß nimmt. Das konnte nicht anders sein. Es war ganz natürlich, daß die plötzlich frei gewordene Individualität sich ihrer Freiheit nicht bewußt wurde — die Künstler hielten zuvörderst das für individuell, was eigentlich nur ungewöhnlich war, und bedachten nicht, daß der künstlerisch zu behandelnde Gegenstand auch seine Individualität mitbringt, die aufzunehmen und mit sich in Uebereinstimmung zu setzen das Geheimniß allerdings nur des geborenen Genies, aber die Aufgabe jedes Künstlers ist. Daher der ausschließlich lyrische Charakter aller musikalischen Compositionen in den letzten zwanzig Jahren, auch der sogenannten breiteren Formen. Erst die neuste Zeit weist Geister auf, die die Parole des Tages verstanden haben, und wenn Richard Wagner durch irgend Etwas groß dasteht, so ist es durch die innige Verschmelzung seiner eigenen Individualität mit der Kunstform des musikalischen Drama's. —

Eduard Wilsing — den wir bei dieser anscheinend weiten Abschweifung stets im Auge behielten — steht den Bestrebungen des Tages in soweit ferner, als seine Individualität ihn zu Stoffen drängt, welche die Künstler jetzt gerade weniger anregen, als vor Zeiten. Ueber sein Recht dazu wurde im ersten Artikel gehandelt. Der subjective, zerfahrene Charakter der heutigen Musiksprache, welche meist nur zum Ausdruck ganz exceptioneller Stimmungen verwendet wird, konnte seinen Zwecken nicht dienen, denn die Natur seines Gegenstandes verlangte den Ausdruck eines Gemeingefühls, einer religiösen Stimmung, die in Massen sich kundgiebt, schloß mithin alles geistreiche Wesen von selber aus und erforderte eine Sprache, die in einfachen, allgemein verständlichen Weisen sich erging. Des Künstlers ganzer Bildungsgang brachte es mit sich, daß die neueren Kunstbestrebungen ohne nachhaltigen Einfluß auf ihn blieben — (daß er sie kennt und Manches in sich aufnahm, wird das kundige Auge auch aus diesem Psalme, namentlich aus der Behandlung des Orchesters herauslesen) — und diese Harmonie zwischen den beiderseitigen Naturen des Künstlers und des Gegenstandes ist nicht der kleinste von den Vorzügen des Werkes.

Die Sprache nun, welche für den besonderen Zweck Wilsings die geeignetste sein mußte, ist offenbar die Mozart-Cherubini'sche; populär, ohne oberflächlich oder gar veraltet zu erscheinen, offenbart sie gerade wegen ihrer Klarheit die ganze Tiefe des Gegenstandes, wird sie dem Charakter desselben eben so sehr gerecht, als dem musikalischen Wohllaute. Cherubini namentlich überragt in seinen geistlichen Musiken so weit Alles, was in den letzten 50 Jahren in diesem Genre geschaffen worden, daß noch die zukünftige Generation genug zu thun haben wird, ihn zu verarbeiten. Der Wilsing'sche Psalm zeigt uns auf jeder Seite die geistige Verwandtschaft mit Mozart und Cherubini; der jüngere Künstler hat sich im Ganzen die Vorzüge der alten Meister zu eigen zu machen gewußt, wenn er es ihnen auch nicht gleich thut an Kühnheit der Conception. Notenbeispiele würden hier am besten sprechen, erlaubte es anders der beschränkte Raum, sie in Partitur zu geben; doch können wir uns nicht versagen, wenigstens die Instrumental-Einleitung im Arrangement wiederzugeben:





Wir können uns um so eher mit diesem Beispiele begnügen, als in ihm schon die charakteristischen, wenn auch flüchtig hingeworfenen, Grundzüge der Stimmung enthalten sind, die eben im weitern Verlauf weniger entwickelt, als variirt wird. Bach'sche Anklänge finden sich nur sehr wenige vor — die echt protestantische Mystik liegt nicht in der Natur Wilsing's. Dagegen hat er von den alten Italienern viel aufgenommen, und besonders den sogenannten imitatorischen Styl derselben, freilich in noch viel freierer Weise, angewendet.

Treten wir nun einen Schritt näher, um die äußere Structur des Werkes anzusehn, bevor wir zur Darstellung des inneren Baues schreiten. Es zerfällt in drei größere Abschnitte, und diese wieder in einzelne Sätze, die sich durch ihre Motive von einander unterscheiden. Eine Uebersicht der größeren Abschnitte mit ihren Unterabtheilungen möge hier folgen:

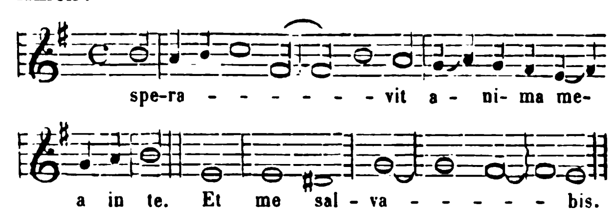
I. Abschnitt bis zu den Worten: in vocem deprecationis meae. Allabreve (C)=Tact. E=Moll. Unterabtheilungen: a) Instrumentaleinleitung: 22 Tacte; — b) De profundis: 26 Tacte; — c) clamavi ad te: 38 Tacte —; d) Domine exaudi me, exaudi vocem meam: 56 Tacte; — e) fiant aures tuae intendentes: 18 Tacte; — f) in vocem deprecationis meae: 34 Tacte; — g) Wiederholung von b und c. —

II. Abschnitt: bis zu den Worten: Domine speravit anima mea in te.

Unterabtheilungen: a) Si iniquitates observaveris. $\frac{4}{4}$=Tact. Tempo moderato. E=Moll — 40 Tacte; — b) Domine, quis sustinebit: 17 Tacte; — c) Die Worte von a und b combinirt: 36 Tacte; — d) Quia apud te remissio est: $\frac{4}{4}$=Tact. Tempo poco moto. E=Moll: 14 Tacte; — e) Domine speravit anima mea in te (auch blos speravi in te) Alla breve: E=Moll; sehr ausgedehnter Fugensatz: 144 Tacte; — f) Rückkehr zu den Worten von a, mit einem andern Motive; $\frac{3}{4}$=Tact; Tempo moderato. G=Moll: 25 Tacte. — g) Die Worte von b, erst 21 Tacte lang stark modulirend, dann Wiederholung der letzten 12 Tacte von b; — h) Wiederholung von d; i) Im Anfang wie e, nachher andere Wendung und kürzerer Abschluß: 56 Tacte. —

III. Abschnitt: a) Instrumentaleinleitung. Alla breve. E=Moll: 37 Tacte; — b) et me salvabis, Amen: 114 Tacte; — c) Wiederholung der Worte: Domine speravi in te: 30 Tacte; — d) Finale: Combination der Worte und Motive von b und c: 145 Tacte. — —

Man ersieht hieraus, daß Wilsing, indem er den Text in lauter kleine Sätzchen zerschnitt und Stück für Stück durchcomponirte, nach Art der Italiener verfahren ist. Doch sind folgende Unterschiede zu merken: die einzelnen Sätze sind hier viel ausgedehnter, als je ein Italiener sich erlaubt hat; sodann sucht Wilsing in die größeren Abschnitte dadurch mehr Einheit der Form zu bringen, daß er immer auf den Anfang zurückgeht. Endlich aber bedienen sich die Italiener einer gewissen Silbenstecherei, d. h. sie moduliren je nach der Bedeutung einzelner Wörter, ohne Rücksicht auf die Grundstimmung des Ganzen. Man denke nur an die übliche Compositionsweise des Misericordias Domini mit den zwei starren Contrasten, eine Weise, welche bekanntlich Mozart in seiner Composition desselben Textes ebenfalls befolgte. Bei Wilsing hingehen wird der Einzelausdruck nach der Gesammtstimmung modulirt, am auffälligsten in dem Domine speravi in te und dem et me salvabis, Amen:



Beide Melodien gehen, wie der ganze Psalm aus E=Moll, und weichen in ihrem Charakter durchaus nicht von dem gleich anfang im De profundis angeschlagenen Grundtone ab.

Man hat vielleicht nicht Unrecht die Auffassung des Textes anzugreifen; man kann mehr Zuversicht darin finden, man wird die Auffassung des Kyrie eleison von Rob. Franz vorziehen, der eben nicht in demüthiger, ergebungsvoller Erwartung sich vor dem Höchsten im Staube ringt, sondern mit einem gewissen anstürmenden Trotze die Gnade des Himmels als ein ihm zustehendes Recht fordert. Doch ist auch die Wilsing'sche Auffassung nicht ungerechtfertigt; ihm erschien der Psalm als ein einziger Angstschrei, das Bewußtsein des Elendes zu überwiegend, die Hoffnung auf Befreiung zu schwach, als daß er das „speravi" nicht wie einen leisen Vorwurf, das „me salvabis" nicht wie eine schüchterne Bitte hätte componiren sollen. Er ließ das versöhnende Element gänzlich wegfallen, in die „Tiefen" des Jammers keinen verklärenden Sonnenblick himmlischer Gnade eindringen; — es ist charakteristisch, daß man auf dem dunkeln E-Moll-Grunde vergebens nach dem naheliegenden E-Dur sucht, wenigstens nach solchen Stellen, wo es sich als Tonart geltend machte; kaum daß es hin und wieder als durchgehende Modulation erscheint, dann aber gewiß sogleich nach E-Moll oder A-Moll sich wieder auflößt. Der Componist liebte es, den Gang seiner Modulation nach F-Dur, als nach dem Höhepunkte der Steigerung zu führen; weil er aber von da immer plötzlich in die Dominante von E-Moll herabfällt, so wird die Dissonanz nur noch schreiender. Vorherrschend sind außerdem die nächstverwandten Molltonarten: das herabstimmende H-Moll und das mildernde A-Moll; sehr oft wendet der Verfasser die Wiederholung eines Mollsatzes in der Molltonart der Oberquinte an; Orgelpunkte — meist auf der Dominante H — sind ebenfalls sehr zahlreich. Stark ausweichende Modulationen finden sich im ganzen Psalme nur drei vor: die erste gegen das Ende von II, e, nach As-Dur (über G-Moll, Es-Dur und C-Moll); die zweite nach G-Moll in II, g; endlich die dritte nach Gis-Moll in III, c. Alle diese Ausweichungen ändern wenig am Grundton, sie sind nur Steigerungen der Dissonanz, die z. B. nicht greller auftreten kann, als gerade in dem Verhältniß jenes As-Dur zur darauf folgenden Dominante von G-Dur. Wie wenig es dem Componisten darauf ankam, versöhnende Elemente in seine Schöpfung zu weben, zeigt am deutlichsten das Finale des Psalms, wo der Gang der Modulation nach E-Dur hindrängte. Auch dieser lichtere Ausgang wird vermieden — der Componist wendet sich zurück in die labyrinthischen Gänge der Tonarten Cis-Moll und Gis-Moll, bis er auf vielfach gewundenen Pfaden, tiefer und tiefer hinabsteigend, den Kreislauf nach E-Moll vollendet.

Leute, welche der Aufführung des Psalmes zu Leipzig beiwohnten, schildern die Monotonie der Modulation, bei der Länge des Stückes, als eine betäubende. In der That hat der Componist in E-Moll etwas zu viel gethan: nicht nur alle drei Hauptsätze — und sie sind, wie wir gesehen haben, sehr ausgedehnt — gehen aus E-Moll, sondern auch die Motive fast aller Unter-Abschnitte treten in dieser Tonart auf. Man vergesse aber nicht, daß der Componist es mit Massen zu thun hatte, die vermöge ihrer Schwerfälligkeit sich nicht so leicht zu feinern Nüancen hergeben, als etwa ein einzelnes Individuum, das sich zu mannichfaltigem Stimmungswechsel als viel biegsamer erweist; — und dann der gedrückte, dumpfe Charakter der Stimmung, welcher die Monotonie beinahe nothwendig machte! Man tadle an einem düstren Nachtstücke, in welchem schwarz herabhängende Wolken Monden- und Sternenschimmer verbergen, nicht die Abwesenheit von Lichtreflexen, und bedenke, daß bei längerer Betrachtung doch nach und nach die Umrisse deutlicher sich ablösen, ja ein kleines weißes Pünktchen schon einen blendenden Effect machen kann. Wer das Werk aufmerksam studirt hat, dem wird auch die Mannichfaltigkeit der Modulation, die allerdings vorhanden ist, nicht entgangen sein. Aber diese Modulation ist eine andere, als man gewöhnlich meint: Wilsing modulirt weniger extensiv als intensiv, weniger in Tonarten, als in Klangwirkungen.

Hiermit sind wir bei dem Punkte angelangt, der für sich allein schon die hohe Bedeutung des Wilsing'schen Psalms auch für die Gegenwart und Zukunft in sich schließt; denn die Art, wie Wilsing den Charakter behandelt hat, ist durch und durch neu im Princip, in der ganzen Literaturgeschichte bisher ohne Gleichen. Der Künstler tritt hier vollkommen selbstschöpferisch auf, und in dem ersten Werke dieser Gattung gleich mit vollendeter Meisterschaft.

Der Titel handelt von sechzehn unter vier Chöre vertheilten Stimmen. Der würde sich sehr irren, welcher hiernach etwa eine Nachahmung altitalienischer sechzehnstimmiger Sachen vermuthete; wie denn allerdings einzelne Stimmen als „Tadel" dies gesprochen haben, das Werk sei weder sechzehnstimmig, noch vierchörig. Bekanntlich wird in diese zwei Arten die Gattung des sechzehnstimmigen Gesanges bei den Alten eingetheilt. Bei den reinsechzehnstimmigen fand eine Theilung von vorneherein in bestimmte Chöre nicht statt, dafür hatte der Componist reiche Gelegenheit, durch Combination einzelner Stimmen zu kleineren Chören die verschiedenartigsten Klangeffecte zu erzielen. Traten alle Stimmen zusammen auf, so war das reale Vorhandensein 16 verschiedener Partien unumstößliche Regel. Das wunderbarste Beispiel hierzu ist das Crucifixus von Caldara, ein Werk, das ein-

zig in seiner Art dasteht durch die vollendete Architectonik der kunstvoll in einander verschlungenen und doch mit der größten Einfachheit und Natürlichkeit geführten Stimmen; ein anderes ebenfalls hervorragendes Stück ist das Sicut erat in principio von Pitoni (Anfang des 18ten Jahrhunderts). Bei der vierchörigen Musik treten die vier Chöre stets in geschlossenen Reihen auf, in einigen Kirchen Italiens wurden sie auch an vier verschiedenen Orten aufgestellt. Meistens alterniren daher die Chöre im Gesange, weil sie nur so als verschiedene Colonnen sich hörbar machen; singen sie aber alle zusammen, so trat nach der strengen Regel wirkliche Sechzehnstimmigkeit ein; innerhalb welcher jedoch die 4 Chöre immer charakteristisch unterschieden blieben; es kam daher in diesem Falle besonders darauf an, die Bässe verschiedenartig gegen einander zu contrapunktiren. Beispiele dieser strengen Schreibart sind u. A. ein Sanctus und dona nobis pacem von Benevoli († 1672), ein Tu es Petrus von Jannacconi († 1816), endlich ein Sanctum et terribile nomen ejus von Monteviti, einen jungen noch lebenden Componisten zu Mailand.*) Gleichwohl kehrte man sich nicht immer an die strenge Regel, man ließ, wo man es für wirkungsvoll hielt, zwei, drei, endlich alle vier Chöre unisono singen, wodurch man die sechzehn Stimmen auf zwölf, acht oder vier reducirte. Spätere Componisten, unter andern Fasch in seiner bekannten sechzehnstimmigen Messe, lassen da, wo alle vier Chöre vereint wirken, alle vier Bässe unisono singen und führen nur die andern Stimmen verschieden, ein Verfahren, wodurch nicht nur die Vierchörigkeit aufgehoben, sondern auch eine Dreizehnstimmigkeit herbeigeführt wird.

*) Die Einsicht in sämmtliche hier angeführte Werke verdankt Ref. Hrn. Gesanglehrer W. Teschner in Berlin, der sich um die Verbreitung der italienischen Gesangsmusik wesentliche Verdienste erworben hat. Seit beinahe zwanzig Jahren beschäftigt Hr. T. sich damit, die hervorragendsten Schöpfungen der alten Meister zu sammeln. Wiederholte Reisen haben ihn in den Stand gesetzt, die Privat- und öffentlichen Bibliotheken Italiens kennen zu lernen, von deren berühmtesten Nummern er Abschriften anfertigen ließ. Er steht in regelmäßiger Correspondenz mit den bedeutendsten Sammlern italienischer Kirchenmusik, namentlich mit dem bekannten Abbe Santini in Rom, und erhält noch fortwährend Abschriften von ihnen. Unter den Namen seines sehr reichhaltigen Catalogs nennen wir nur: Benevoli, Caldara, Carissimi, Clemens non Papa, Durante, Fioroni, Lotti, Marcello, Minoja, Monfarato, Pergolese, Pitoni, Jannacconi, Santini, Sala, Valotti u. A. m. — Gleicherweise besitzt Herr T. die Schätze altdeutscher Kirchen- und Volksmusik, meistens Werke, die sich in öffentlichen Bibliotheken nicht vorfinden. Er geht mit dem Gedanken um, eine Ausgabe der Hauptwerke seiner Sammlung zu veranstalten, und ergreift Ref. diese Gelegenheit, im Voraus die Aufmerksamkeit der Musiker auf das Unternehmen zu lenken. —

Die sechzehnstimmigen Gesangsachen standen bei den Alten, ihrer äußerst schwierigen Herstellung wegen, in hohem Ansehen. Doch möchte die Zahl Derjenigen, bei welchen die Sechzehnstimmigkeit mit Nothwendigkeit aus der Idee des Kunstwerkes, aus der Natur des musikalischen Gedankens hervorgeht, äußerst gering sein — die meisten sind eben nur Kunststücke ohne weiteren musikalischen Werth. Als routinirtester Tausendkünstler ist jener Raimondi zu nennen, dessen wir schon oben erwähnten. Die königliche Bibliothek in Berlin ist unlängst mit einigen seiner Fabrikate bereichert worden — es sind vier- auch fünf-chörige Sachen, die so beschaffen sind, daß sowohl jeder Chor allein, als auch alle Chöre zusammen gesungen werden können; jeder einzelne Chor ist eine vollständige nach allen Regeln und mit allen Chicanen durchgeführte Doppelfuge — man hört also, wenn alle Chöre zusammen gehen, gleich acht, resp. zehn Subjecte auf einmal; bedenkt man, daß der complicirte Contrapunkt dieser Art nur Dreiklangsharmonien zuläßt, so wird man sich einen ungefähren Begriff von der Wirkung machen können. Es waltet hier dasselbe abgeschmackte Princip ob, das bei Abfassung des Tripel-Oratoriums, berühmten Andenkens, leitend gewesen ist.

Mit dieser Virtuosität von der elendesten Sorte hat das Wilsing'sche Werk nichts gemein; doch haben auch Diejenigen Recht, welche sagten, es sei weder sechzehnstimmig, noch vierchörig. Es giebt keinen einzigen Tact von sechzehn realen Partien, und das Merkmal der Vierchörigkeit — die geschlossenen Colonnen und das Alterniren von 4 Chören — fehlt ebenfalls. Eben so gut könnte man das Werk für fünfchörig halten, weil aus dem gros der Chöre noch verschiedene Combinationen von dreifach besetzten Solostimmen gebildet werden, die nur als kleinere Chöre mit den übrigen theils alterniren, theils über ihnen schweben.

Bei Lichte besehen, ist der ganze Psalm nur doppelchörig, und zwar wird die eine Colonne aus dem ersten und dritten, die andere aus dem zweiten und vierten Chore gebildet (diese Combination hat ihren Grund in der Aufstellung der Chöre: der erste und zweite bilden die getheilte Front und hinter dem ersten steht der dritte, hinter dem zweiten der vierte Chor). Im ganzen ersten Abschnitte wird die Doppelchörigkeit consequent festgehalten — die beiden Chöre auf je einer Seite singen stets zusammen, meist sechsstimmig, indem Soprane und Bässe unisono singen, und nur die Mittelstimmen getheilt sind. Treten alle Chöre vereint auf, so bleibt es entweder bei der Doppelchörigkeit (und dann überschreitet der Componist niemals die Zwölfstimmigkeit) oder es singen auch, wird ein besonders mächtiger Effect beabsichtigt, alle vier

Chöre dasselbe. Dazwischen lassen sich nur die schwächeren, aus Solostimmen gebildeten Chöre vernehmen, wozu freilich alle 16 Stimmen abwechselnd das Material liefern müssen. Der erste Solosatz z. B. ist für Sopran I und II und Alt I und II, der zweite für Alt III und IV, Tenor III und Baß IV, andere für andere Stimmen. Auch in den beiden übrigen Abschnitten ist die Doppelchörigkeit vorherrschend, nur bleibt es nicht bei der ersten Combination der Chöre. So vereinigt sich z. B. bei der Fuge: speravit anima mea in te, der erste Chor mit dem zweiten, und der dritte mit dem vierten. Auch zeigen sich einzelne Solostimmen, z. B. im Anfang des zweiten Abschnittes. Nirgend läßt sich ein einzelner Chor allein hören, und wirkliche Vierchörigkeit ist überhaupt nur zweimal angewendet, einmal auf Seite 34 der Partitur, und das zweite Mal auf S. 60, zu den Worten: Domine quis sustinebit.

Es ergiebt sich aus dieser Betrachtung, daß die — so zu sagen — rein musikalische Nothwendigkeit die Theilung in vier Chöre nicht gerade forderte; — die wenigen, zuletzt angeführten Stellen hätten sich unbeschadet des musikalischen Gedankens auch doppelchörig, und die Solostimmen auch unter zwei Chöre recht gut vertheilen lassen. Man könnte den ganzen Psalm, ohne eine Note wegzulassen oder zu ändern, für zwei Chöre arrangiren, so zwar, daß man die Mittelstimmen, und einige Mal auch die äußeren Stimmen theilte, mithin auf jeder Seite einen sechs- resp. acht-stimmigen Chor hätte. Ein solches Arrangement würde für Sänger und Dirigenten das Einstudiren wesentlich erleichtern, natürlich müßten dann die Stimmen stark genug besetzt werden, um aus jeder nöthigenfalls 6 Solostimmen entnehmen zu können.

So plausibel nun auch ein solches Arrangement erscheinen mag, so wenig Wilsing auch beabsichtigt hat, gerade einen sechzehnstimmigen oder vierchörigen Gesang zu schreiben: so muß doch zugestanden werden, daß auf der Theilung der Sängermasse in vier Chöre die wesentlichste Wirkung des Psalmes beruht. Schon in einem früheren Aufsatze in diesen Blättern über die Behandlung des Chorgesanges (von Th. Uhlig) wurde darauf hingewiesen, daß die Theilung in eine bestimmte Anzahl individueller Stimmen dem Begriffe einer singenden Menge durchaus zuwider laufe; dieser erfordere eine orchestrale Behandlung des Chores, d. h. eine unbestimmte Stimmzahl, welche zwischen der Ein- und Zwölfstimmigkeit abwechselt je nach der Intensität des beabsichtigten Ausdrucks. Diese Gesichtspunkte waren auch für Wilsing maßgebend — er hat nur eine andere Form zur Darstellung des Begriffs einer singenden Menge gewählt. Uhlig nämlich wollte an Stelle der üblichen vier Singstimmen die naturgemäßere Eintheilung in sechs gesetzt wissen (Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß), die dann durch Spaltung jeder Stimme bis zur Zwölfstimmigkeit sich erweitern könnte. Wilsing dagegen hat diese Spaltung von vorne herein vorgenommen, wendet sie dagegen nur da an, wo er sie braucht, und zieht an andern Orten die Stimmen nach Bedürfniß bis zur Vierstimmigkeit zusammen. Merkwürdiger Weise besteht sein Chor meist aus den von Uhlig vorgeschlagenen 3 Frauen- und 3 Männerstimmen, da ja Bässe und Soprane stets im Einklang gehen. Dabei hat die Eintheilung in vier Chöre auch noch ihren guten Grund, weil, wie wir sehen, Wilsing sie an zwei Stellen wirklich gebraucht, wie ja auch Orchestercomponisten, vielleicht um eines einzigen Tactes willen, ein Posaunenchor hinzuziehen.

Jede von einer lebhaften Stimmung angeregte Menge gleicht der vom Winde bewegten Oberfläche des Wassers: — anfangs kräuseln sich an einzelnen Orten die Wellen, bis allmälig die Bewegung weiter um sich greift und der ganzen Fläche sich mittheilt. So treten auch bei Wilsing immer erst einzelne Stimmen aus der Menge hervor; die von ihnen angeregte Stimmung theilt sich dann der nächsten Umgebung und nach und nach der ganzen Gemeinde mit; Wilsing beginnt oft einstimmig, wird nach und nach zwölfstimmig und steigert den Ausdruck bis zur Vierstimmigkeit, d. h. zum unisono der ganzen Chormasse. Die Wichtigkeit der Aufstellung von vier Chören begreift sich hieraus ganz von selber; schon der Umstand, daß es für den Begriff einer Volksmenge wesentlich ist, Männer und Frauen unter einander zu stellen, mußte allein dahin führen. Die Solostimmen aber gewinnen erst so ihre richtige Bedeutung eben als Stimmen Einzelner aus der Menge; es wäre ein arger Mißgriff, wollte man sie, wie sonst üblich, alle vorn aufstellen — sie müssen von verschiedenen Punkten aus dem Chore hervorsingen.

Das Verhältniß Wilsing's zu den Alten läßt sich etwa folgendermaßen kurz formuliren: bei den Alten ist die Sechzehnstimmigkeit Zweck, bei Wilsing Mittel (das er sich aber eher zu reich, als zu knapp wählte); jene machten es sich zur Pflicht, die sechzehn Notensysteme mit ebensoviel realen Partien zu beschreiben; bei diesem haben die Systeme keine andere Bedeutung, als die einer Orchester-Partitur.

Aehnlich ist das Verhältniß betreffs der sogenannten gelehrten contrapunktischen Formen. Die Alten zeigten ihre Herrschaft in der Form dadurch, daß sie sich streng derselben unterordneten; Wilsing erhebt sich zur Herrschaft über die Form dadurch, daß er sich ihrer bedient, wo er sie braucht, und sie wegwirft, wo sie ihm nichts mehr nützt. Er beginnt z. B. den

Satz: „speravit anima mea in te" als wollte er eine Fuge machen; Chor I und II im Einklange bringen die regelmäßigen vier Einsätze des Thema's, der fünfte Einsatz desselben durch Sopran III und IV geschieht aber gleich in Begleitung aller übrigen Stimmen, und von nun an wird auch die strenge Fugenform aufgegeben, folgt der Componist in der Verarbeitung des Thema's ganz den freien Eingebungen seiner Phantasie.

Das Orchester besteht aus den üblichen Streich- und Holzblase-Instrumenten (letzteren ist das Contrafagott hinzugefügt), 3 Posaunen, 4 Hörnern in E und in C, 4 Trompeten in E und C, und 4 Pauken in E H und in C G. — Mit Ausnahme von Einleitungs- und kurzen Zwischensätzen verhält es sich nur begleitend — die Instrumente gehen meist „colle parte". Nur im zweiten Abschnitte nimmt es selbstständigen Antheil durch den Gesang einer ausdrucksvollen Phrase, welche in interessanter Weise mit den Singstimmen dialogisirt.

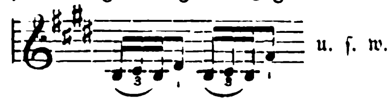
Die beiden letzten Punkte sind hier blos angedeutet worden, weil ein klares Bild von ihnen ohne eine detaillirte musikalische Analyse nicht gegeben werden kann. Diese war aber nicht der Zweck vorliegender Arbeit — es kam darauf an, das Werk nach seiner eigenthümlichen Stellung, welche es inmitten ganz unterschiedener Kunstbestrebungen einnimmt, und nach seiner hohen Bedeutung auch für die Gegenwart zu charakterisiren, nach jener Bedeutung nämlich, welche — nur dies schließlich noch einmal auszusprechen — weniger in der musikalischen Sprache als solcher liegt, als in der ganzen Art des Auftretens des Künstlers, in seinem Verhältnisse zur Kunst und zum Kunstwerk, in der Aufstellung eines neuen, naturwahren Princips der Chorbehandlung und in der vollkommenen Herrschaft über alle Mittel, welche zu dessen Verwirklichung dienen.

Concertmusik.

Concertstücke mit Orchester.

F. Liszt, C. M. v. Weber's Polonaise brillante, **Op. 72, für Pianoforte und Orchester instrumentirt. — Berlin, Schlesinger. Preis der Partitur 1 Thlr., für Pianoforte mit Orchester 2 Thlr., für Pianoforte allein 1 Thlr.**

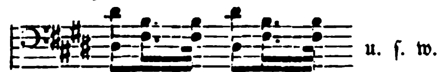
Die Genialität Liszt's hat sich auch bei dieser Bearbeitung auf das Schlagendste bewiesen. Schon der Griff, den er bei der Wahl dieses Stückes that, ist ein äußerst glücklicher. Denn diese Polonaise gehört mit zu dem Reizendsten, was Weber für das Pianoforte geschrieben. Liszt hat nun in der Principalstimme Aenderungen vorgenommen, die dem gegenwärtigen Stande des Pianofortespiels entsprechen, ohne jedoch dem Werke seine Einheit zu rauben. Er hat namentlich in der harmonischen Grundlage eine größere Fülle demselben verliehen, wodurch es sich, in dieser neu gewonnenen Gestalt, den berühmtesten und interessantesten Concertstücken, die die Pianoforte-Literatur aufzuweisen hat, anreiht. Die Instrumentirung zeigt uns vollends den Meister, der, mit allen zu Gebote stehenden Mitteln des Orchesters betraut, über das Ganze einen Reichthum und Glanz verbreitet hat, daß es zu einem wahren Prachtstück geworden. Mit einem feinen Blicke, wie ihn eben nur Liszt hat, wußte er die verborgendsten Gedanken mittelst des Orchesters mehr an's Licht zu stellen, die in der Pianofortestimme etwas zurücktretenden Stellen zu heben und die glänzenden mit großartigerem Nimbus zu umgeben. Dem Ganzen geht eine Einleitung voraus, die der Es-Dur-Polonaise Weber's entnommen ist. Diese Einleitung ist dem Geiste der vorliegenden E-Dur-Polonaise so verwandt, daß der Griff vom künstlerischen Standpunkte aus vollkommen gerechtfertigt erscheint. Liszt hat aber diese Einleitung reicher ausgeführt; die eingelegte Cadenz zeigt uns den Genius in seiner künstlerischen Fülle. Der Anfang des Adagio beginnt pp, begleitet von Clarinetten, Fagotten, Hörnern, Streichquartett und Pauken, allmählig anschwellend bis zum ff, worein noch eine Trompete und die drei Posaunen ihren Glanz werfen. Der fragenden Stelle sind Hörner und Fagotte beigegeben, bei der Wiederholung leitet der anschwellende Paukenwirbel auf H zum forte des ganzen Orchesters über, worauf nach einer Fermate auf der Pause die Solocadenz beginnt. Sinnreich und reizend ist das Hauptmotiv der Polonaise darein verwebt; ein brausendes accellerando ergießt sich wie ein tosender Wasserfall. Sein Grollen geleitet uns auf eine liebliche Aue voll der duftendsten Blumen. Das quasi Andante, im freundlichen F-Dur gehalten (una corda) und in Arpeggien, führt uns den lieblichen Mittelsatz der Polonaise vor, auf welchen wieder die früher begonnene Cadenz folgt, die jedoch nun reicher und im tempo animato E-Dur auftritt und gleichsam ungeduldig die Figur



u. s. w.

aufgreift, bis endlich nach einem chromatischen Sextengang (pp) des Pianoforte das tempo di Polacca

beginnt, beide Hände unisono und nur von Hörnern und Fagotten begleitet, wozu im achten Tacte das Saitenquartett pizzicato tritt. Beim ff fällt dann das ganze Orchester ein, im fünften Tacte aber schon wieder den Hörnern, Fagotten und dem Quartett den Platz räumend. Der wundervolle Mittelsatz in E-Dur wird ohne Pianoforte von einer Hoboe, zwei Clarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern vorgetragen; erst im Tact 14 tritt das Pianoforte ein, dieselbe Cantilene in breiten Arpeggien (armonioso zu spielen) vortragend und von einem Solohorn, später von Hoboen, Clarinetten und Fagotten begleitet. In die folgende Stelle



u. s. w.

tönt ein Paukenwirbel, die Violen lassen dazwischen andeutungsweise das Hauptmotiv vernehmen, nach ihnen die ersten und zweiten Geigen, bis bei der risoluto-Stelle das gewaltige unisono losbricht, worauf der Clavierpart allein wieder sieben Tacte lang den Hauptgedanken vorträgt, später aber in höchst charakteristischer Weise einzelne Soloinstrumente bei der brillanten Figurenstelle derselben dazwischen rufen. — In dieser nur flüchtig angedeuteten Weise ist das Ganze ausgeführt und nach allen Seiten hin bis zum Schlusse geistvoll und gewiß in des unsterblichen Weber's Sinne zu einem Glanzstücke der Concertmusik erhoben.

Em. Klitzsch.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Constantin Decker, Op. 33. Sonate pour Piano et Violon. — **Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 2 Thlr.**

Der Componist hat sich in dieser Sonate von einer sehr vortheilhaften Seite gezeigt; er hat nicht nur eine ernste künstlerische Gesinnung darin an den Tag gelegt, sondern auch durch die That bewiesen, daß er seiner Gesinnung den passenden Ausdruck zu geben weiß. Nicht allein die technische Arbeit läßt uns eine auf gutem Grunde ruhende Bildung erkennen, sondern auch der specifisch musikalische Theil giebt dieser Sonate ein Recht, unter denjenigen Werken zu rangiren, die wenigstens Anerkennung Seiten der strengeren Beurtheilung zu beanspruchen berechtigt sind. Es soll damit jedoch nicht gesagt sein, daß die Sonate viel Neues enthalte; eigentlich schöpferische Gedanken, überwiegend schöne Ideen treten nicht hervor; doch sind die Motive sämmtlich gut gewählt und zeugen von einem Geschmacke, der, dem Trivialen abhold, dem Edleren zustrebt. Die Sonate besteht aus vier Sätzen. Schon dadurch ist sie zu den besseren Werken dieser Gattung zu zählen, daß die vier Sätze durch ein geistiges Band zusammenhängen, nicht blos, einander fremd, neben einander bestehen. Der gehaltvollste Satz ist allerdings der erste. Seine Wirkung ist entschieden und durchgreifend, die Motive sind bedeutungsvoller als in den übrigen Sätzen und das Ganze hat einen gewissen Schwung. Desgleichen sind die Gedanken erschöpfend und mit interessanten Wendungen durchgeführt. Der ganze Satz hat Charakter, der in einem fest ausgeprägten pathetischen Wesen ruht. Gleich der Anfang spricht sich energisch und entschieden aus, und das erste Hauptmotiv ist, abgesehen von seiner Fähigkeit zu ausgiebiger Durchführung, von leidenschaftlich bewegtem Charakter, der das Interesse zu fesseln im Stande ist. Der Satz hat keine besonderen sich wiederholenden Theile, desgleichen auch die anderen drei Sätze; es ist Alles gut aus einem Gusse gearbeitet. Nach diesem ersten Satze (H-Moll) geht man mit gewissen Erwartungen an das Adagio (E-Dur), die aber nicht vollständig befriedigt werden. Der Gehalt der Motive zeigt einen gewissen Salonbeigeschmack, einen zwar immer noch edlen, doch nicht mehr ganz kunstreinen, der dem ersten Satze ebenbürtig entspräche. Die Arbeit des technischen Ausbaues läßt eine gewisse Schwulst und Verbrämung erkennen. Es folgt das Scherzo. An diesem Punkte scheitern leider unendlich viele Componisten. Nur Wenigen ist es gelungen, in dieser Form Poesie zu geben. Entweder ist's blos mit einer Heiterkeit abgethan, die die Grenzen spießbürgerlicher Capacität nicht überschreitet, oder der Humor wird zur Fratze carrikirt. Beides ist zwar nicht auf das vorliegende Scherzo anzuwenden, dagegen laborirt es an Trockenheit, es pulsirt kein recht frisches Leben darin; die Absicht, ein Scherzo zu schreiben, merkt man nicht undeutlich heraus. Der letzte Satz, Allegro appassionato, vermag weniger durch seine geistige Energie zu fesseln als durch eine brillant-moderne Behandlung; die Motive athmen nicht genug Innerlichkeit, das appassionato zeigt sich mehr in einem Aeußerlichen als in geistiger Bedeutsamkeit. Doch leuchtet aus ihm, wie auch aus den anderen beiden Sätzen, Adagio und Scherzo, ein Ernst hervor, der dem Componisten Ehre macht und bei tieferer Versenkung in das Kunstideal noch vollere Blüthen treiben wird. Die Sonate sei daher zur Beachtung angelegentlich empfohlen. Die Clavierpartie hat zwar keine übergroßen Schwierigkeiten, doch erfordert sie einen Spieler, der die Technik gewandt beherrschen kann. —

Em. Klitzsch.

Für Pianoforte.

Carl Debrois van Bruyck, Op. 2. Sonate für das Pianoforte. — Wien, Mechetti. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Es tritt uns in dieser R. Schumann gewidmeten Sonate ein von würdigem Streben beseeltes Talent entgegen, das aus innerer Nothwendigkeit schafft und somit seine Berechtigung zu selbstständiger Production documentirt, wenn das hier Gegebene auch noch nicht nach allen Seiten hin den Anforderungen entsprechen mag, die man an ein solches Werk stellen darf. Dem Componisten fehlt es nicht an Phantasie, deren Gebilde frisch, natürlich und anspruchslos in einer gewissen Naturwüchsigkeit erscheinen. Wir können den Motiven in dieser Sonate allerdings keineswegs eine besondere Originalität vindiciren, vielmehr zeigt sich in ihnen, wie auch in der Fassung des Werkes ein starker Einfluß der Vorbilder des Componisten — namentlich aber ein Beethoven'scher — bei alle dem läßt sich jedoch aus dem Ganzen eine gewisse Productionskraft ersehen, die für die Folge sich jedenfalls noch freier und selbstständiger entfalten wird. Mit Glück vermeidet van Bruyck alles Gekünstelte und Geschraubte, er will nicht mehr geben, als er zu leisten bis jetzt im Stande ist. Hierdurch hat er sich aber seine natürliche Frische und Anmuth bewahrt, die bei einem Op. 2 fremde Einflüsse gern übersehen läßt. Im technischen Bau des Werkes hat sich der Componist streng an die bekannten Regeln der Schule gehalten. Der erste Satz 4/4 Tact ♩ = 138 giebt in der zu repetirenden Exposition das erste Hauptthema in D-Moll, das kräftig und gesund, und das zweite in F-Dur, das in synkopirten Accorden auftretend ebenfalls ansprechend und eindringlich ist. Beide erscheinen hier in ihrer ursprünglichen Einfachheit. Nach der Repetition folgen die thematische Durchführung und zahlreiche rhythmische und melodische Nebenmotive. Der zweite Satz F-Dur 2/4 Tact ♪ = 76 trägt das Gepräge der langsamen Sonatensätze aus Mozart's späterer und Beethoven's erster Periode; der dritte A-Moll 3/4 Tact ♩. = 80 ist mehr Menuett als Scherzo. Es hat uns dieser Satz als etwas zu sehr an die ursprüngliche Tanzform erinnernd auch bezüglich des Inhalts am wenigsten befriedigt. Lebendig und interessant dagegen ist das Finale, ein Rondo in D-Moll 2/4 Tact ♩ = 88, dessen erster Theil wiederholt wird. Sehr gelungen ist hier die Steigerung in melodischer und rhythmischer Hinsicht bis zum Schlusse hin, wie sich überhaupt aus dem ganzen einen mehr heiteren und freundlichen Charakter tragenden Werke ergiebt, daß der Componist tüchtige Studien gemacht hat. Einige kleine Gemeinplätze und Schusterflecke sind bei einem Op. 2 dieser Art wohl verzeihlich. Die Behandlung des Instrumentes basirt dem Inhalte wie der Form nach auf der Beethoven'schen und Hummel'schen Epoche des Pianofortespiels, ist in Folge dessen sehr solid und nach jetzigen Begriffen nicht mit Schwierigkeiten überhäuft, das Werk demnach auch zum Unterricht bei schon weiter vorgeschrittenen Schülern brauchbar. Hr. van Bruyck hat sich mit dieser Sonate auf eine sehr anständige und viel versprechende Weise eingeführt und gezeigt, daß man von ihm bei seinem unleugbaren Talent und nach weiterer Verfolgung des hier eingeschlagenen Weges wohl noch Bedeutenderes und allseitiger Entsprechenderes wird erwarten dürfen.

J. C. Keßler, Op. 45. Scherzo pour le Piano. — **Lemberg, Wild. Pr. 25 Ngr.**

Ein interessantes, sehr geschmackvoll ausgeführtes, aber in der Technik auch sehr schwieriges Musikstück. Die dem Ganzen zu Grunde liegenden Motive sind einfach und sehr eingänglich; sie werden gehoben durch einen oft originellen Rhythmus, ungezwungene und daher um so schönere Modulationen und brillante sie umspielende Tonfiguren. Es ist hier den Fortschritten des modernen Pianofortespiels allseitig Rechnung getragen, so daß ein Virtuos, der zugleich ein geistig durchgebildeter Musiker, mit dem Vortrage dieses Stückes auch vor einem größeren Kreise zu glänzen vermag. Das Scherzo, das von dem Berufe, dem tüchtigen Wissen und der nobelen künstlerischen Gesinnung des Componisten Zeugniß giebt, macht einen mehr als flüchtigen Eindruck und reiht sich den besten Erzeugnissen auf dem Gebiete der eleganten Salonmusik neuester Zeit an.

F. G.

Reisebriefe aus Thüringen.

I.

Gotha.

Santa Chiara. Romantische Oper in drei Acten von Charlotte Birch-Pfeiffer, Musik vom Herzog Ernst von Sachsen-Coburg.

(Schluß.)

Am Bedeutendsten und Interessantesten ist der zweite Act, der recht effectvolle Momente enthält. — Die Fürstin liegt scheinbar todt auf dem Paradebett im Kreml. Alphons hat die Todtenwache. Ein zwar

gelungener, aber leider nur etwas zu langer Kirchengesang von unsichtbaren Sängern, führt passend in die Situation ein. Bertha — die Jugendfreundin der Fürstin und erklärte Braut des Alphons — trifft am Sarge der Fürstin noch einmal mit ihrem Geliebten zusammen, um für immer von ihm zu scheiden, da sie aus Rußland verbannt ist, während Alphons um seiner Ehre willen zurückbleiben muß. Als sie sich entfernt hat, erscheint Victor, um seine geliebte Heilige zum letzten Male im Sarge zu sehen. Alphons entfernt sich auf seine Bitte, und nun gesteht Victor der Todten, was er den Lebenden verschweigen mußte, seine Liebe. — Diese beiden Nummern befriedigen in diesem Act am Wenigsten, wie denn überhaupt die Solopiècen und Duetten dem Componisten weniger gelingen, während er im Quartett und in größeren Ensembles weit Besseres bietet.

Alphons verbirgt sich, weil der Czarewitsch mit seinem Gefolge und dem Leibarzt naht. Hier tritt das Finale ein, offenbar der Glanzpunkt der ganzen Oper, und in einzelnen Momenten dramatisch so wirksam, daß man unwillkührlich an Meyerbeer erinnert wird, welcher hier nicht ohne Glück als effectreiches Vorbild gedient hat. — Der Czarewitsch heuchelt Trauer um die Todte, und will sie noch einmal sehen, um den Verdacht von sich abzuwälzen, daß er der Mörder sei. Dies giebt Veranlassung zu einem wirksamen Quartett mit Chor, da die Umgebung des Czarewitsch denselben theils mit Mißtrauen, theils mit Furcht, theils mit Haß und Rachegefühl beobachtet. Als der Czarewitsch, trotz der Warnungen des Arztes, welcher eine Entdeckung seiner List fürchtet, sein Grauen überwindet, und der Todten sich naht — beginnt diese sich zu regen. Die Zeit ihres Schlafes ist vorüber, ihr Gesicht zuckt, ihre Hand hebt sich. — Hier wäre Gelegenheit gewesen, den Arzt, der überhaupt sehr stiefmütterlich bedacht ist, und doch nicht entbehrt werden kann, mehr in den Vordergrund zu bringen, um eine Entwicklung seiner Gefühle zu geben; ein Moment, welches man sich auch im ersten Act entgehen ließ. — Genug, der Czarewitsch hält die Regungen der Todten für ein Gottesgericht, sein Gewissen treibt ihn entsetzt hinweg, nachdem er den Befehl gegeben hat, sogleich die Leiche zu verhüllen, und um Mitternacht den Sarg zu schließen. Der Arzt bleibt zurück, um den Befehl auszuführen.

Nun drängt sich das Volk herein, um mit den Popen und dem Archimandrit die Seelenmesse zu beten. Der griechische Cultus entfaltet sich auf der Bühne — ein sehr gewagtes, und zugleich sehr Meyerbeer'sches Motiv, aber, wenn man seine Existenz einmal gelten lassen will, sehr glücklich benutzt. Als es Mitternacht schlägt stimmen Alle das „Requiem aeternam dona eis Domine“ an, und zwar psalmodirend im Unisono, von Periode zu Periode um einen halben Ton aufwärts steigend, während das Orchester figurirt. Dies giebt sehr treffend das Spannende und Steigende der Situation wieder. Während Alles auf den Knien das Requiem betet, erwacht die Fürstin vollständig, der Arzt hebt sie aus dem Sarge, und legt sie in die Arme ihres Geheimsecretärs, der sogleich mit ihr durch eine Fallthüre verschwindet. — Diese Situation hat nur einen S c h e i n von Möglichkeit, wenn der ganze Beterchor, dem griechischen Ritus gemäß, platt auf dem Boden liegt. Bei blos knieender Stellung des Volkes, ist diese unbemerkte Flucht eine Unmöglichkeit. Darauf kommt es der Birch-Pfeiffer aber nicht an. Die Spannung ist die Hauptsache, Wahrheit Nebensache, und erstere ist erreicht. — Kaum ist die Fürstin verschwunden, so schließt man den leeren Sarg unter Glockengeläute, mit einem brillanten Orchester- und Chorschluß.

Wäre hier die Oper zu Ende, so wäre ihr Glück gemacht. Denn der dramatische und musikalische Höhepunkt ist in dem 2ten Finale erreicht. Was nun der dritte Act noch bringt, ist leider fast durchweg matt, da selbst der beste Componist von der Welt unter der Macht der Naturwidrigkeit erliegen mußte, welche die Birch-Pfeiffer hier ausgebrütet hat.

Wir sind im 3ten Act in der Gegend von Resina bei Neapel, am Fuß des Vesuv. — Chöre der Fischer, Winzer und Lazzaroni wechseln mit Castaniettentanz und Ave Maria unter Abendgeläute, und geben Veranlassung zu einigen melodisch und rhythmisch recht ansprechenden Chorsätzen. Die wiedererstandene Fürstin bewegt sich mit ihrer Bertha und ihrem Geheimsecretär unter dem Volk, das sie wie eine „Heilige“ verehrt, als Wohlthäterin und Segenspenderin. — Bis hierher ist der Heiligenschein der Dulderin motivirt, in der weiteren Entwickelung aber wird er unerträglich. — Wir erfahren aus einer Cavatine der Fürstin, daß sie im Sarg, halbträumend, das Liebesgeständniß des Victor gehört hat, und ihn wieder liebt.

Als sich nun im Abenddunkel Alle zurückgezogen haben, erscheint der Czarewitsch Alexis. Ihn „jagt ruhelos das Gespenst des bleichen Weibes, und Peter's Haß.“ Er hat eine Verschwörung gegen den Vater eingeleitet, deren Entwickelung er, feig genug, in Italien abwartet. Der Vesuv (den man sich, der Situation nach, aber nicht höher als den Schneckenberg in Leipzig denken darf) ist sein Lieblingsaufenthalt. Dorthin begiebt er sich wie hinter eine spanische Wand, um den Spionen zu entgehen, die ihm schon auf der Spur sind. — Der griechische Leibarzt, Victor und Alphons erscheinen, vom Kaiser ausgesen-

det, den Alexis einzufangen. Alphons, von Rache erfüllt, ist natürlich der Eifrigste, thut aber Nichts. Er ist eine Art Hamlet, aber ohne Esprit, der immer Rache schwört, aber die Dinge gehen läßt, wie sie auch ohne ihn gegangen wären.

Plötzlich ertönt aus der Villa das bekannte Jugendlied. Die Fürstin erscheint. Allgemeines Entsetzen, und Wiedererkennen. Aber — anstatt dem rein Menschlichen hier gerecht zu werden, zieht die Birch-Pfeiffer vor, die Sentimentale zu spielen. Die Chiara muß ihre langweilige Rolle als Santa weiter spielen, sie bleibt nicht nur Fürstin, sondern wird ein Wesen ohne Leben und Herz — sie verläugnet ihre Freude. Im Heuchlerton des „Propheten" singt sie: „Was ist Dir, armer Mann, was willst Du mir? Man nennt mich Chiara, niemals sah ich Dich!" — Victor ist auch so albern, auf diese Komödie einzugehen, ihr ewig zu entsagen, und sich höflich zu verabschieden. Er begnügt sich, die Sache für ein „Wunder" zu halten. Beide Hauptpersonen verlieren natürlich durch diese Unnatur alles Interesse, was man für sie noch hatte.

Man verbirgt sich, denn Alexis kommt von seinem Vesuv wieder herunter, weil er sich fürchtet. Uebrigens hat er Durst, er klopft an die Villa und verlangt „zu trinken". Jetzt erst hat Victor die Courage, das Schwert zu ziehen und sich zu erkennen zu geben. Er hätte sie nicht, wenn nicht Alexis von selbst in die Falle ging, und wenn sie nicht zwei gegen einen wären. Das Volk, der Arzt und Wachen kommen zur rechten Zeit, um den Czarewitsch zu umzingeln und Victor aus der Verlegenheit eines Zweikampfes zu retten. Der Arzt verkündet im Namen des Kaisers, daß der Czarewitsch verhaftet, daß die Verschwörung entdeckt, und er dem Blutgerüst überliefert sei. Da erscheint Chiara, und spielt ein Gespenstermährchen, als Heilige, um den armen Alexis vollends zu verwirren, der sie für eine Erscheinung hält. In der unangenehmen Situation zwischen Blutgerüst und Geisterspuk, zieht er vor, sich zu erstechen! — — —

Ueber der Leiche singt der Chor die räthselhaften Worte: „Gereinigt ist die Welt, und frei ist sie!" Alles weiht sich dem Dienste der Santa Chiara; auch Victor, ohne an seine Liebe zu denken, schließt ein anständiges Freundschaftsbündniß mit seiner Heiligen und die ganze Gesellschaft zieht — nach Amerika! —

Eigentlich hätte die Birch-Pfeiffer noch einen 4ten Act, in den Urwäldern, dazu dichten müssen, doch wird sich die ganze Heiligencolonie dort wahrscheinlich sosehr gelangweilt haben, daß die Dichterin uns aus Mitleid den weiteren Verlauf der Kanonisirung ihrer Santa Chiara erspart hat. Dies ist offenbar das Beste am ganzen Operntext! —

Wie man sieht, muß die Oper an diesem 3ten Act scheitern, wenn er nicht gründlich umgearbeitet wird. Daß der Componist diesen Fehler lebhaft gefühlt hat, geht daraus hervor, daß er nach der ersten Vorstellung der Oper mannichfache Aenderungen und Kürzungen vornahm, die aber das Grundübel nicht heben konnten, da die ganze Anlage des dritten Actes verfehlt ist. Streichen allein hilft hier Nichts, man müßte von Neuem aufbauen. In musikalischer Hinsicht hat sogar der letzte Act ein recht gelungenes Ensemble, (Quartett und Quintett mit Chor) verloren, ohne daß das Sujet dadurch gewonnen hätte.

Betrachten wir den Text im Allgemeinen, so finden wir, daß die Situationen der Birch-Pfeiffer, sofern sie nicht Zschokke entnommen sind, Scribe gehören. Wir finden Elemente der Hugenotten, des Propheten, der Stummen von Portici, eine Situation aus Guido und Ginevra, auch etwas Lucia von Lammermoor und Lucrezia Borgia, und trotzdem ist das Libretto ohne die beabsichtigte Wirkung. Das ist ein sehr trauriges Armuthszeugniß für die berühmten Bühnenfabrikantin!

Auch die Musik ist nicht frei von Reminiscenzen, doch ist das verzeihlicher, da man Originalität von dem Componisten nicht erwarten durfte, um so weniger, als die Scribe-Birchpfeiffer'schen Motive die Reminiscenzen sehr nahe legten. Dennoch sind keine Plagiate vorhanden, die Erfindung ist, wenn auch nicht neu und originell, doch ohne directe Anklänge.

Die besten Nummern des 1sten und 2ten Actes habe ich schon bezeichnet, im 3ten Act findet sich Nichts sehr Hervorragendes. Das Beste, der erste Ensemblesatz aus dem 3ten Finale, ist dem Text zum Opfer gefallen, und die italienische Volksmusik ist zwar recht hübsch, aber nicht originell. Das Schwächste des Ganzen ist die Ouvertüre, ein italienischer Salat aus 8 bis 10 Motiven der Oper, ein wahres Potpourri ohne Arbeit und Geschmack, gegen welches die Ouvertüre zu Stradella ein Meisterstück ist.

Im Verlauf der Oper trifft der Componist zwar wiederholt das Richtige, begeht aber ebensoviele Mißgriffe. Die Musik hat jedoch im Ganzen etwas Naives und Instinktives, welches ein Talent verräth, das leider der Durchbildung entbehren mußte. Die Musik nimmt oft einen gelungenen Anlauf, kann es aber zu keiner rechten Entwickelung, zu keinem Höhepunkte bringen, und so verläuft sie, namentlich in den Solosätzen, meist wirkungslos. Dadurch kommt eine gewisse Monotonie in die Musik und eine Abspannung in den Hörer, welche nur in einigen Ensemblesätzen

und namentlich im 2ten Finale sich zu lebhafterem Interesse erhebt.

Die neue Oper des Herzogs hatte viele Fremde herbeigezogen. Der Großherzog von Weimar, der Herzog von Altenburg und der Prinz von Würtemberg waren gegenwärtig; ferner die Herren Intendanten aus Weimar und Berlin, die HH. v. Zigesar, v. Hülsen und v. Küstner; Charlotte Birchpfeiffer und Gustav Freytag, und der französische Uebersetzer der Oper, Opelt aus Brüssel. Aus Weimar waren Laub, Coßmann, Stör und Walbrühl, Pruckner, Cornelius, Mason, Remény &c., die Freunde und Schüler Liszt's gekommen. Zur Uebernahme der ziemlich bedeutenden Harfenpartie war Frau Pohl aus Dresden berufen worden.

Die Ausstattung der Oper war brillant, alle Costüme und Decorationen waren neu, die Regie vortrefflich, und das Ensemble recht gelungen. Liszt hat die Oper mit großem Fleiß einstudirt und überdies sind die Kräfte des Coburger Hoftheaters sehr gut. Die anerkannt trefflichen Leistungen der Frl. Falconi ließen Nichts zu wünschen übrig. Sie brachte die Partie der Charlotte Christine zu vollständiger Geltung und Anerkennung. Reer als Tenorist ist hinlänglich bekannt; er sang den Victor von St. Auban sehr gut. Gotha kann sich zu beiden Gesangskräften gratuliren. In Hrn. Killmer, der die schwere und anstrengende Partie des Czarewitsch Alexis vortrefflich durchführte, lernten wir einen höchst strebsamen und talentvollen jungen Sänger kennen, der zwar keine starke und tiefe Baßstimme, aber viel musikalisches Talent, großen Fleiß und eine sehr glückliche Darstellungsgabe besitzt. Auch Hr. Abt, als Alphons de la Borde, ist ein trefflicher Bariton, mit schöner sonorer Stimme. Frl. Remond, als Bertha, war ziemlich unbedeutend, doch ist aus dieser Rolle auch nicht viel zu machen.

Die Gothaer Oper sowohl, wie das Theater überhaupt, machen auf den Hörer und Beschauer einen gleich angenehmen Eindruck. Man erhält das Bild eines, mit Sorgfalt und Vorliebe gepflegten Hoftheaters, welches recht gut zu repräsentiren versteht. Die lebhafte Theilnahme des Herzogs an allen Leistungen und Interessen seiner Bühne, tritt allenthalben fördernd und anregend hervor, und erzielt sehr glückliche Resultate.

Die Aufnahme der Oper von Seiten des Publikums war zwar keine übermäßig warme, aber eine sehr anerkennende. Die Oper ward in einer Woche 3 Mal bei brechend vollem Hause gegeben. Santa Chiara wird, wie ich hörte, in der Pariser großen Oper gegeben werden, zu welchem Zweck die französische Bearbeitung des Textes bereits vollendet ist. Der Erfolg des 2ten Actes scheint mir in Paris gewiß, die Niederlage des dritten steht aber dort zu befürchten, wenn nicht durchgreifende Veränderungen vorgenommen werden.

Der Herzog schenkte die Partitur der Oper seinem Orchester; sämmtliche Mitwirkende erhielten noch außerdem Geschenke von entsprechendem, theilweise bedeutendem Werth. Nach der ersten Aufführung wurden die anwesenden Gäste, nebst den Hauptdarstellern, den Orchesterchefs &c., zur fürstlichen Tafel gezogen. Vor der dritten Vorstellung überreichte der Herzog in eigener Person Liszt das Comthurkreuz seines Hausordens.

Weimar, den 15ten April 1854. Hoplit.

Kleine Zeitung.

Bern im April 1854. Durch die hiesige Musikgesellschaft unterstützt gaben hier in letzten Tagen die Sängerin Frl. K. Kiefer aus Freiburg i. B., eine Schülerin Stockhausen's, und der 16jährige Geigenvirtuos Nast aus München, ein Schüler Mittermayer's, ein Concert und ernteten ebenso reichlichen Beifall als reichliche — Einnahme. Vor allem heben wir hervor, daß die Genannten frische kerngesunde Naturen sind mit tüchtiger Begabung. Die Stimme der Frl. Kiefer zeigt neben starkem metallreichen Klang und außergewöhnlichem Umfang eine seltene Egalität der Register; neben warmer Beseelung bekundet ihr Vortrag klares künstlerisches Bewußtsein. Leider spricht bei ihr der Mangel an Coloratur von Einseitigkeit der Schule; im getragenen Gesang aber leistet sie Ausgezeichnetes. — Bei dem jugendlichen Violinspieler überrascht uns — technische Gewandtheit versteht sich bei einem Virtuosen von selbst — sein kräftiger Bogenstrich, er spielt keck, muthig, hinreißend. Feineres Nüanciren und geistiges Durchdringen des Materiellen wird der Fortschritt im Studium uns in Jahren schon bringen. Wir dürfen ihm getrost eine glänzende Laufbahn prophezeien. —

An Mendelssohn's Paulus studirt gegenwärtig die hiesige Musikgesellschaft unter Hrn. Methfessel's Leitung mit eifrigem Fleiß, so daß eine gute Aufführung — Ende Mai — in Aussicht steht. Nach derselben ein Mehreres.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 20. Den 12. Mai 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber Beethoven's Musik zu Egmont.

Von

Franz Liszt.

Wenn Zeiten im Anzuge sind, in welchen die Kunst eine durchgreifende Umwandlung erfahren, einen großen Fortschritt machen, sich mit bisher ungeahnter Macht und Gewalt in neuen Gleisen bewegen soll, so wird ein solcher großer Moment meist durch vorbedeutende Zeichen kundgegeben. Selten aber ahnt die Menschheit den prophetischen Sinn solcher Zeichen im Augenblick, wo sie sich offenbaren, vielmehr werden sie eher als einzelstehende Ereignisse, ja oftmals als anormale Erscheinungen, als mehr oder minder anziehende Phänomene betrachtet. Erst wenn die Sonne eines solchen neuen Tages schon hoch am Himmel steht, erkennt man, daß die zerstreuten Strahlen, welche wie ein Morgenroth das Licht verkündeten, alle von ein und demselben Brennpunkt ausgingen.

Solche und ähnliche Gedanken regt in unsren Tagen eine Aufführung von Göthe's Egmont mit Beethoven's Musik an. Wir sehen hier eines der ersten Beispiele moderner Zeiten, daß ein großer Tonkünstler unmittelbar aus dem Werk eines großen Dichters seine Begeisterung schöpft. So unsicher und schwankend uns das Auftreten Beethoven's in diesem ersten Versuche erscheinen mag, so kühn und bedeutsam war es zu seiner Zeit.

Im alten Griechenland war die Vereinigung von Dichtung und Musik eine so innige, daß Gedicht und Gesang gleichbedeutend und gleich benannt waren. Das Epos war in Gesänge eingetheilt. Eine Art unbestimmten Instinkts, den wir wohl fast bei allen Völkern wahrnehmen, ließ diese gleiche Benennung beinahe überall und immer fortdauern. In Griechenland bestimmte und erheischte die Natur der Sprache und Musik diese Vereinigung. Ganz von selbst löste der Rhythmus von der Sprache sich ab und bildete das wesentliche Element der Musik. Gelehrte Hellenisten versichern, daß wir in den uns erhaltenen Werken eines Aeschylus und Pindar bloß einen Abglanz ihrer ursprünglichen Schönheit besitzen, indem die Zeit uns nur die Worte derselben überliefert hat, die unsren staunenden Geist zur lebhaftesten Bewunderung drängen, ohne unser Ohr in demselben Maaße entzücken zu können, da uns nicht einmal Fragmente geblieben

sind, aus denen wir auf Beschaffenheit des musikalischen Theiles dieser Meisterwerke zurück schließen könnten, auf welchen gleichwohl die Zeitgenossen so großes Gewicht legten. Wir vermögen über die Musik des Alterthums nur mehr oder minder gelehrte, aber immer trockene Conjecturen zu bilden, während es keinem Zweifel unterliegt, daß der Antheil der musikalischen Kunst nicht gering sein konnte an der lebendigen Einwirkung der dichterischen Heroen jener Zeit. Später verfiel die Musik in eine Art Barbarei, nach welcher sie Jahrhunderte brauchte, sich eine neue Form, ein neues Medium zu bilden. Anfangs ausschließlich dem Cultus geweiht, fand sie erhabene Klänge, die gleich wohl nur noch erst ein Lallen in der neuen Sprache waren, welche sie sich schuf. Während dem Mittelalter bildete sie allmälig ihr Idiom; die Harmonie gewann festen Boden. Als sie nun reich genug, wohlgeordnet, hinreichend organisch construirt war, um der Idee zu dienen, blieb der Ausdruck derselben anfänglich specifisch musikalisch, insofern man in Gesängen, welche für die Oper geschrieben wurden (ohne von den wunderlichen Dingen zu reden, welche die Geschichte von der Kirchenmusik uns erzählt) die einzige Sorge auf die Musik verwandte und sich begnügte, Sinn und Charakter derselben nur eben ungefähr den Worten anzupassen. Nur sehr langsam erwuchs ein Bedürfniß nach wohllautenden Versen. Fand man hie und da mit den äußerlichen Eigenschaften des Rhythmus und Wohlklanges schöne Gedanken oder anmuthige Bilder in Versen vereinigt, so war dieß eher ein glücklicher Fund, als daß man mit Vorbedacht danach gestrebt hätte. Die Musiker selbst waren nach wenig Seiten hin ausgebildet, und meist unerfahren in Dingen, die über den Kreis ihrer Kunst hinaus lagen. Einerseits waren sie von den Studien ganz in Anspruch genommen, welche erforderlich waren, die ziemlich chaotische Masse von unentbehrlichen und schwer zu erlernenden Kenntnissen zu überwältigen, andererseits war in ihnen ein ausschließliches, leidenschaftliches Gefühl vorherrschend, welches verlernte, anders als durch die Inspirationen ihrer Kunst sich kund zu geben. Letztere machte außerdem angestrengte mechanische Uebungen nothwendig, so daß die Musiker gewissermaßen mit ihrem Verstand, ihrer Seele und ihrer Zeit sich in das Tonmeer versenken mußten, dessen Stürme und Herrlichkeiten in ihrem Geiste nur Raum ließen für die nöthigsten Angelegenheiten der Wirklichkeit. In dem Maaße aber, als alle jene angehäuften Elemente in zusammenhängende Einzelheiten sich trennten, in verschiedene Zweige sich sonderten, in gewisse Arten und Gattungen sich theilten, deren Kenntniß für die Einen leichter zu erringen, für die Andern entbehrlicher wurde, emancipirten sich die Musiker mehr und mehr von der ausschließlichen Herrschaft ihrer Beschäftigung, sie hörten auf gänzlich von derselben absorbirt zu sein.

Die nicht vorurtheilslose Meinung, daß genie- und talentvolle Menschen ihre Befähigung nicht nach mehrfachen Seiten geltend machen können, welche Ihren populären Ausdruck in dem Sprichwort findet: „Schuster bleib bei deinem Leisten", halten wir unsrer Seits nicht für gänzlich berechtigt. Genie und Talent, so augenscheinlich speciell beide sind, offenbaren sich immer nur in Köpfen, welche abgesehen von ihrer Specialität, wohlorganisirt sind. Mochten sie auch die Anwendung ihrer Fähigkeiten auf andere Gegenstände, als ihr eigentliches Fach, vernachlässigen, die Biographien berühmter Männer beweisen hinlänglich, daß, wo nicht Charakterfehler die Eigenschaften des Geistes verdunkelten, es gerade den ausgezeichnetsten Fachmenschen niemals an Vielseitigkeit gefehlt hat. Allmälig hörten auch die Musiker auf, bloß in ihrer idealen Welt zu leben. Sie gelangten dann dazu über die specielle Ausübung ihrer Kunst hinaus, und selbst von denen, welche dem technischen Verständniß derselben fern standen, für geistbegabte Menschen gehalten zu werden. In unserer Zeit hat man nicht nur gänzlich aufgehört die Musiker für seltene curiose Phänomene zu halten, die halb Cherubime sind, welche die Sterblichen himmlische Gesänge vernehmen lassen, halb Dummköpfe, denen man mit der zweideutigsten Behandlung oder mit unzweideutiger Mißachtung im gewöhnlichen Leben begegnet. Man anerkennt in ihnen Menschen, welche der moralischen Verpflichtung nachkommen, ihren Geist gründlich zu bilden, allgemeine, vielseitige Kenntnisse zu erwerben und es giebt ihrer, die mit dem Wort eben so gewandt als mit Tönen umzugehen wissen. Gleichzeitig macht sich die Musik allmälig alle literarischen Erzeugnisse in jeder Form zu eigen. Im Theater, im Concert, in vocalen und instrumentalen Compositionen bemächtigt sie sich durch Uebertragung, Auszüge, Motto's, Devisen, Titel, Programme aller Kundgebungen der Poesie im Gedicht, im Drama, in der Lyrik, im Roman. Kaum irgend einen Moment des modernen poetischen Lebens läßt sie sich entgehen, während sie bis in's tiefste Alterthum zurückgehend nach Stoffen forscht. Den Völkern des Orients wie denen des Nordens ringt sie Vorlagen und Farben zu ihren Tongebilden ab. Ein vollfluthender magnetischer Strom verbindet die beiden Formen menschlichen Denkens und Fühlens: Poesie und Musik. Die Literatur, wir wissen es, maßt sich noch immer eine gewisse Ueberlegenheit über die Musik und besonders über die M u s i k e r an, aber schon fleht sie sich gezwungen klingend an das Wappenschild ihrer alten Privilegien zu schlagen, um sie

in Erinnerung zu bringen. Die musikalische Presse wird immer thätiger und wirbt geschickte Interpreten. Schon findet der Journalismus eine seiner ergiebigsten Quellen in der musikalischen Polemik, und die Repräsentanten verschiedener Parteien, Neuerer und Reactionäre, schmieden sich wohlgeschweißte, feingearbeitete Waffen. Das unmittelbarste Resultat dieser plötzlichen Erhöhung des geistigen Niveau's musikalischer Kunst sehen wir darin, daß von nun an Dichtungen, welche kein höheres Ziel verfolgen als Sylbenlaute dem musikalischen Gefühlsausdruck anzubequemen und bloß singbaren Text für die Intonation der Sänger zu liefern, den bedeutenden Componisten nicht mehr genügen können und diese edlere Stoffe für ihre musikalische Conception suchen.

Während Schubert seinen Genius an das Vorzüglichste wandte, was die deutsche Lyrik geleistet hatte, erfaßte Beethoven mit sicherem Griff die Tragödie selbst. Mag der Versuch uns auch unvollkommen erscheinen, er war von einer nachhaltigeren Wirkung als die tastenden Verbesserungen, durch welche man die Operntexte aus ihrer früheren Nichtigkeit zu ihrem jetzigen Gebahren führte. Schubert's Aufgabe ist im Einzelnen vollständiger gelöst als die Beethoven's, nichts desto weniger war es dem Versuch desselben im Egmont vorbehalten, ein fernhin treffender Pfeil zu sein, dessen Tragweite vielleicht der Genius kaum ahnte, der ihn abschnellte. Wagner begnügt sich nicht mehr damit, die Meisterwerke der Poesie theilweise für die Musik in Anspruch zu nehmen. Er vindicirt unserer Zeit eine Renaissance der griechischen dramatischen Kunst mit anderen Formen und anderen Reichthümern, eine Wiederherstellung jener unauflöslichen normalen und beide Theile beglückenden Verbindung von Drama und Musik, eine Verbindung, welche ein gänzliches unvermeidliches Aufgehen des einen in die andere war.

Da wir den Namen Wagner's citirt haben, indem wir von Egmont sprachen, so erinnern wir zugleich daran, daß jener, ehe er musikalische Studien gemacht hatte, lebhaft den Beruf zum Drama in sich fühlte, und in mehreren Tragödien, die er schrieb, Shakespeare'schen Vorbildern nachzuringen trachtete. Eine Vorstellung des Egmont aber war es, die ihn plötzlich die ganze Gewalt und Kraft erfassen lehrte, durch welche die Musik den dramatischen Ausdruck zu erhöhen vermöchte, und alsbald reifte der Entschluß in ihm, die Tonkunst stofflich zu bewältigen, um in einem Athemzug sich als Dichter und Musiker zu bezeugen. Bald ward es ihm klar, wie ungenügend der Antheil ist, welchen Beethoven der Musik am Drama giebt, und wie sehr es den Zweck verfehlt, das ganze musikalische Interesse in Zwischenacte zusammen zu drängen, welchen das Publikum, durch antimusikalische Interessen abgespannt, nur ein unaufmerksames, zerstreutes Ohr leiht.

Antimusikalisch sagten wir in Bezug auf Egmont, und es ist dieser Ausdruck gerechtfertigt, da die hervortretendsten Vorzüge des Werkes sich vor allem an die Reflexion wenden. Die Regentin, Machiavell, Alba, Oranien sind die gewichtigsten Charaktere des Stückes, und die Schönheiten dieser Porträts dürften kaum zu denen gehören, welche die Musik vorzugsweise aufsucht, um sie durch den ihr eigenthümlichen Glanz zu erhöhen. Außer den Scenen, in welchen die genannten Charaktere auftreten, sind Diejenigen am treffendsten, in welchen der Poet zur Darstellung bringt, welch' eitel vergänglicher Schaum die Popularität ist, wie viel haltloser selbst als der Strohhalm, nach dem der in den Wellen Versinkende hascht. Der eigentliche Charakter des Stückes ist also durchaus politischer Natur. Wir übersehen nicht, daß die in das Drama eingeflochtene Liebesepisode ihm hauptsächlich die Anziehungskraft verleiht, welche es fortwährend auf dem Repertoire erhält; doch ist dies kein Grund, sie in den Augen Derjenigen als den vorzüglicheren Theil des Stückes gelten zu lassen, welchen das Rührende nicht zu gleicher Zeit ein Beweis für das Vortreffliche ist. Sanct Augustin definirt die Tugend *): M a a ß u n d O r d n u n g i n d e r L i e b e. Dürfte man nicht annehmen, daß in der Kunst d i e V o l l k o m m e n h e i t a l s M a a ß u n d O r d n u n g i m S c h ö n e n**) zu bezeichnen ist? Um nun die mannichfaltigen Schönheiten, mit welchen Goethe den politischen Theil seiner Tragödie ausgestattet hat, richtig zu würdigen, muß man die Geschichte und die Personen jener Zeit genügend kennen; gerade aber diese Kenntniß läßt eine Liebe, wie die zwischen Egmont und Klärchen, als einen unversöhnlichen Anachronismus in dem Leben dieses Ersteren erscheinen. Die herrliche Scene, in welcher das junge Mädchen den schönen Grafen im ganzen Glanze seines Hofcostüms bewundert, rührt uns innig in Walter Scott's Roman***), wo die bescheidene Geliebte sich für den einzigen Gegenstand der Neigung des jungen Leicester hält. Aber die Altersverschiedenheit zwischen Egmont und Leicester führt eine ähnliche Verschiedenheit des Eindrucks mit sich, welchen die beiden Liebesscenen im Roman oder in der Tragödie auf den Leser oder Zuschauer machen. Die Liebe Egmont's, der zur Zeit der Catastrophe, welche sein Leben endete, füglich

*) La vertu, c'est l'ordre dans lamour.
**) En fait d'art, la perfection c'est l'ordre dans les beautés.
***) Kenilworth.

einen Sohn im selben Alter wie Leicester in der Periode seines Liebesverhältnisses zu Amy Robsart haben konnte, wird immer eine peinliche Dissonanz im Geiste des geschichtskundigen Zuschauers erregen, welcher sich fragt, wie es möglich war, daß Egmont so jugendlich leichtsinnig verliebt gewesen sein sollte, ohne als Familienhaupt den Seinigen auch nur einen Augenblick des Gedenkens zu weihen? — Die der Darstellung des Liebesverhältnisses gewidmeten Scenen sind gewiß in ihrer Art eben so vortrefflich als die politischen. Die Zusammenstellung beider ist es, welche den nothwendigen geistigen Einklang unangenehm stört. Die hingebende Anmuth im Geliebten Klärchen's verführt uns, und wir lieben ihn nicht minder als sie, so lange wir ihn in ihrer Nähe erblicken. Alba und Oranien gegenüber verschwindet dieß Interesse; die Eigenschaften, die er dort entwickelt, gehören der Adolescenz an. Wenn es betrübend ist, eine Frucht vom Wurm zernagt zu sehen, ehe sie zur Reife gelangen konnte, oder einen Jüngling, welchem aller Glaube an menschliche Güte und Gerechtigkeit abhanden gekommen ist, so gewährt ein Mensch in vollständig reifem Alter, welcher eine unverzeihliche Naivität bewahrt, und als ein Opfer seiner eigenen Unklugheit, seines chimärischen Vertrauens fällt, ein mindestens eben so peinliches Schauspiel. Dieser constitutionelle Heros, welcher die Freiheit in den Zügen seines Klärchen träumt, erscheint uns zu sehr als ein unreifer Jüngling in seiner arglosen Unerfahrenheit. Nichts destoweniger fühlt sich das Publikum, welchem vereinzelte Gemüthsbewegungen genügen, gerade von den Liebesscenen, von der Vision im Kerker angezogen, während man meistens aus dem politischen Theil der Tragödie, also dem bedeutsamsten, bei den Aufführungen mehrere wichtige Scenen wegläßt, oft sogar Charaktere wie Margarethe und Machiavell gänzlich streicht, wie z. B. auf der Dresdner Bühne. So ließ auch Beethoven, der Strömung der Majorität folgend, die historische Seite des Stückes unbeachtet. Die reine und wahre Leidenschaft, wie sie in Klärchen's Herzen glüht, und in den dem musikalischen Ausdruck so angeeigneten Lieder emporsproßt, electrisirte ihn, so wie auch, und vielleicht vor allem die Hingebung an die Freiheit, welche bei ihm ohne Zweifel mit dem in jener Epoche so geweckten und in seinem Herzen besonders lebendigen Gefühl deutsch-nationaler Unabhängigkeit zusammen traf. Dieses Gefühl erhebt sich besonders in der herrlichen Schlußapotheose der Ouvertüre. Beethoven begann, indem er diese Fragmente componirte, der Kunst einen neuen Weg zu bezeichnen, indem er mit mächtiger Hand den ersten Baum eines unbetretenen Waldes fällte, das erste Hinderniß wegräumte, zuerst Hand an's Werk legte. Die Welt sah ohne sonderliche Aufmerksamkeit diesem ersten Schlage zu; aber die Zeiten waren gekommen, wo die Kunst diesen Weg wandeln sollte, und bald nach ihm fand sie die Bahnen hell gelichtet und geebnet.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Gustav Nottebohm, Op. 10. Fliegende Blätter. Sechs Tonstücke für Pianoforte. Erste Sammlung. — Wien, Pietro Mechetti sel. Wittwe. Pr. 20 Ngr.

— — —, Op. 11. Trois Caprices pour Piano. — Ebend. Pr. 25 Ngr.

Der Componist dieser Pianofortestücke ist nur hin und wieder zu verschiedenen Zeiten in dies. Bl. genannt worden. Das, was er in den genannten Compositionen uns bietet, läßt ihn sowohl von guter Befähigung als auch von solider musikalischer Bildung, insbesondere von edlerer Geschmacksrichtung erkennen. Obschon die Erfindung von keiner im höheren Grade reichen Phantasie zeugt, so bemerkt man doch deutlich, daß er Fond in sich hat. Er zeigt sich bis auf Weniges, was an Mendelssohn aber nur aus der Ferne, erinnert, selbstständig; der Inhalt läßt uns einen Componisten erkennen, dem es darum zu thun ist, in dem, was er schafft, die geistige Seite zur Geltung zu bringen. Gelingt es ihm auch noch nicht durchweg dieses Moment zum vollen Ausdrucke gelangen zu lassen, giebt es auch noch hier und da dunklere Seiten, in denen mehr das Studium schafft als ein freier Genius, bemerkt man sogar Einiges, worin es mehr auf eine angenehme Berührung der Sinne abgesehen ist, so kann ihm doch nicht eine höhere Stellung streitig gemacht werden. Die Form beherrscht er in so freier, selbstständiger Weise, daß er gerade in diesem Punkte den strengeren Anforderungen gerecht zu werden vermag. Die Motive, die er uns aufzeigt, sind, abgesehen von ihrem Inhalte, kunstgerecht und häufig interessant verarbeitet, so daß sie unser Interesse zu fesseln im Stande sind. Tritt in den Motiven der gedankliche Gehalt auch nicht in überwiegender und schlagender Weise hervor, so enthalten sie doch so viel Lebensfähigkeit, daß sie auch in längerer Ausführung unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen vermögen. Die rein technische Seite, das Instrumentale, ist in sämmtlichen Compositionen von solcher Beschaffenheit, daß es nicht in ein fremdes Gebiet überstreift, sondern streng in guter Ausführbarkeit und ohne

besondere Schwierigkeiten, innerhalb der dem Pianoforte gesteckten Grenzen sich hält. Die „fliegenden Blätter" enthalten: Capriccio, Elegie, Humoreske, Romanze, Notturno, Walzer. Von diesen sechs Stücken, von denen jedes seinem Charakter gemäß gehalten ist, zeichnen sich hinsichtlich der Erfindung und pikanteren Behandlung das Capriccio und die Humoreske aus; die Elegie ist breiter ausgeführt und von gesundem Ton. Die Romanze ist ein Lied ohne Worte, weniger fesselnd, der einleitende Anfang erinnert an ein Lied ohne Worte von Mendelssohn. Das Notturno hat guten Fluß in der Melodie, ihre Sprache ist aber nicht gewählt genug; der Walzer hält sich in bescheidenen Grenzen. Bedeutender nach Gehalt und Form sind die drei Capricen. Hinsichtlich der Form finden wir eine breitere Anlage, die mit sicherer Hand ausgeführt ist. Der Componist bewegt sich so frei in dieser größeren Gestaltung, daß er deutlich höhere Studien erkennen läßt. Die erste dieser Capricen zeichnet sich mehr durch ihr harmonisches und rhythmisches Leben als durch melodische Bedeutsamkeit aus. Die linke Hand ist besonders interessant bedacht. Die zweite hat zartere Haltung, ist mehr graciös und anmuthigen Charakters; die dritte hat Scherzo-Charakter. Sie ist die geistig bedeutendste. Das Intermezzo und Trio darin machen die untergeordnetere Partie aus; dagegen ist da, wo sich der Scherzo-Charakter geltend macht, frisches Leben, das sich zu einem sogar kecken Humor steigert. Es ist nirgend Forcirtes zu bemerken, Alles ist natürlich und ungeschminkt gesagt, sodaß diese Tonstücke sowohl von ihrer inhaltlichen Seite wie auch ihrer guten Ausführbarkeit wegen angelegentlich empfohlen zu werden verdienen.

Emanuel Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 29sten April ward nach längerer Unterbrechung R. Wagner's „Lohengrin" wieder gegeben. Es ist die Art der hiesigen Aufführung des Musikdrama's in d. Bl. bereits erschöpfend beleuchtet worden und wir würden auf diesen Gegenstand nicht zurückkommen, wenn nicht diese Vorstellung von Neuem auf die schlagendste Weise gezeigt hätte, wie man hier noch immer nicht das Wesen dieses Werkes auch nur annährungsweise erfaßt hat. In Folge dessen kann auch von einem wirklichen Erfolg des Kunstwerkes hier die Rede nicht sein, während der „Tannhäuser", der allerdings noch mehr Oper ist, als Lohengrin und deshalb von den Sängern auch im Ganzen richtiger aufgefaßt werden kann, fortfährt das Haus und die Casse zu füllen. Wie groß aber auch die Wirkung des „Lohengrin" selbst einem blasirten Publikum gegenüber sein muß, zeigt die enthusiastische Aufnahme, die er kürzlich in Frankfurt a. M. fand. Unerläßliche Bedingung zur entsprechenden Wiedergabe des Drama's ist aber etwas guter Wille und das künstlerische Vermögen der Ausführenden und der Leiter des Ganzen, sich wenigstens für Augenblicke von dem üblichen Opernschlendrian loszumachen und über Etwas, das man von selbst nicht wissen kann, willig Lehre anzunehmen. Wie sehr man es sich in Frankfurt trotz der weniger günstigen Aufnahme des „Tannhäuser" angelegen sein ließ, den „Lohengrin" so gut als möglich zu geben, beweist die Reise des dortigen Kapellmeisters Gustav Schmidt nach Zürich. Durch ein solches gutes Beispiel ermuntert werden sich auch die Sänger gern einer überlegenen Einsicht unterordnen und mit wahrhafter Lust — nicht bloß weil ihr Contract sie dazu nöthigt — außerordentliche Mühe an ein außerordentliches Werk wenden. Was ist aber wohl in dieser Beziehung in Leipzig geschehen! Anstatt bei unseren unzureichenden Gesangsmitteln Gäste, die schon mit Glück sich in Wagner's Opern versucht haben, herbeizuziehen oder wenigstens die am mindesten entsprechend besetzte Partie der Ortrud der gegenwärtig hier gastirenden Sängerin Frau Gundy zu übertragen, welche die geistigen und materiellen Mittel, die zu dieser Rolle gehören, in vollem Maße besitzt — hat man nur denen eine Concession gemacht, die keinen Hausschlüssel besitzen oder um zehn Uhr gern schon in den Federn liegen, d. h. man hat das Werk wahrhaft barbarisch zusammengestrichen und glaubt nun, daß es so der Menge mundrecht, wenn nicht gar eine Zugoper für die Messe geworden. Auch wir sind der Meinung, daß einige Kürzungen möglich, vielleicht nothwendig, daß R. Wagner selbst einige Striche machen würde, wenn er das Werk einmal in lebendiger Darstellung sehen könnte, aber solche Verwüstungen in der Partitur anzurichten, wie es hier geschehen, das grenzt an Vandalismus und spricht für unsere Behauptung, daß bei unserer Bühne alles Verständniß des Kunstwerks mangelt. Es ist nicht möglich, nur alle die unberechtigten Striche anzuführen, die man sich erlaubt — die hauptsächlichsten mögen jedoch zur Unterstützung des ausgesprochenen Tadels hier Platz finden. Im ersten Acte kommt z. B. Lohengrin sehr bereitwillig schon nach dem ersten Aufrufe der Heerhornbläser, der Zweikampf beginnt ferner ohne alle Ermahnung des Heerrufers: „Nun höret mich und achtet wohl ꝛc." Auch Elsa's Solo am Schlusse des ersten Actes: „O fänd ich Jubelweisen" fällt weg. Das Streichen manches Wesentlichen in den Scenen zwischen Ortrud und Friedrich, zwischen Elsa und Ortrud, das der Scene der vier Edlen und nicht weniger Stellen in der Kirchgangsscene im zweiten Acte that sogar, abgesehen von dem Erschweren des Verständnisses der musikalisch-formellen Abrundung Eintrag. Das Schlimmste kam aber im dritten Acte: hier hatte und A. auch selbst in der Scene zwischen Lohengrin und Elsa im Brautgemach, also auf dem Höhe- und Wendepunkte des Ganzen, der Rothstift seine verheeren-

den Spuren hinterlassen. Als wir solche Löcher und Risse in diesem mit so vollendeter Meisterschaft ausgeführten Gemälde sahen, ging uns die während des ganzen Abends stark auf die Probe gestellte Geduld endlich aus und unwillführlich fielen uns des Dichters Worte ein, die wir, das Textbuch zerknitternd, dem Helden dieser Razzia's im Stillen zuriefen:

Fern sollst Du zu Barbaren,
Des Geizes Knechten, fahren,
Nie labe Schönes Deinen Mund!

Wer dieser Held ist, wissen wir nicht, haben aber zu unserer Freude gehört, daß Hr. Kapellmeister Rietz sich so lange als möglich gegen diese Striche gesträubt hat, bis er dem Andringen von anderer Seite her weichen mußte. — Die einzelnen Darsteller betreffend, so sind es immer noch Hr. Brassin (Telramund), Hr. Schott (König Heinrich) und Hr. Behr (Heerrufer) die in diesen Leistungen alle anderen Mitwirkenden überflügeln. Allerdings sind ihre Rollen auch die leichtesten. Von Frl. Buck als Ortrud mehr zu verlangen, als sie leistet, wäre unbillig. Sie giebt sich mit dieser ihren Stimm-Mitteln, wie ihrem Naturell widerstrebenden Partie viele Mühe und das verschafft ihr immerhin ein gewisses Recht auf Nachsicht. Von Frl. Mayer (Elsa) und Hrn. Widemann (Lohengrin) dürfte man aber mehr erwarten, denn diese beanspruchen ja die ersten Stellen in unserem Opernpersonale. Daß beide nicht mehr im vollen Besitze ihrer natürlichen Mittel sind und daß namentlich bei Frl. Mayer viele Unschönheiten in der Gesangsbildung jetzt noch mehr hervortreten als früher, können wir ihnen nicht zum Vorwurf machen, wohl aber ist das gänzliche Mißverstehen ihrer Rollen, die verfehlte Auffassung derselben zu rügen. Lohengrin ist in Hrn. Widemann's Händen ein ganz gewöhnlicher deus ex machina, eine Art Meyerbeer'scher Prophet und ein sentimentaler Liebhaber — die Elsa der Frl. Mayer eine traumselige Büßerin und etwas gutmüthig neugierige, dabei krankhaft nervöse Frau, wie es deren sehr viele giebt. Da ist auch nicht eine Spur von der erhabenen Verklärung des Gralsritters und von der idealen Concentration aller weiblichen Anmuth und Tugend, die Wagner in dem Charakter der Elsa gegeben hat. — Einen wirklichen Fortschritt fanden wir in den Leistungen des Orchesters — hier ward einige Entschädigung für das viele Ungelungene auf der Bühne gewährt. Besonders schön führte das Orchester die Instrumental-Einleitung aus. — Beiläufig sei noch der großen Nachlässigkeit bei der Leitung der Maschinerie gedacht. Man hatte sich nicht einmal die Mühe genommen, von dem alten und sehr abgeschabten Vorhang, der im dritten Acte auf kurze Zeit die Scene schließt und der auch in „Robert der Teufel" benutzt wird, die Worte Pax et indulgentia zu entfernen. Das Leinwandstück, auf dem diese zu der genannten Meyerbeer'schen Oper gehörige Devise gemalt ist, hing halb abgerissen da und erregte die Heiterkeit und den theilweisen Unwillen des Publikums.

Außer Frau Gundy sahen wir in letzter Zeit noch einige andere Gäste in der Oper, von denen dem Vernehmen nach die bedeutendsten engagirt werden sollen. Der Bassist Hr. Burger aus Wiesbaden, den wir als Sarastro sahen, hat sehr wohlklingende Stimm-Mittel, eine recht beachtenswerthe Gesangsbildung und dabei eine sehr vortheilhafte Persönlichkeit. Der Tenorist Hr. Damcke vom Hoftheater in Schwerin gefiel sehr in der Partie des Arnold in Rossini's Tell und das mit Recht. Mit schönen natürlichen Mitteln ausgestattet leistet dieser Sänger im Gesang und im Spiel sehr Tüchtiges; besonders zu rühmen sind nächst der nicht unbedeutenden Gesangsbildung bei ihm die Leidenschaft und innere Wärme, die sich im Gesang wie im Spiel kund giebt. Uns schien bei diesem ersten Auftreten Hrn. Damcke's Stimme nicht mehr in der vollen ersten Blüthe zu stehen, doch wollen wir dies nicht mit Bestimmtheit behaupten und erst weitere Leistungen des Sängers abwarten. Wie wir hören, sind Hr. Burger und Hr. Damcke bereits für unsere Oper gewonnen und werden die demnächst abgehenden HH. Schott und Widemann ersetzen. Weitere Gäste waren Hr. Meyer vom Stadttheater in Mainz als Tell und Hr. Reßler vom Nationaltheater in Pesth als Lyonel (Martha). Hrn. Meyer's übrigens recht angenehme Stimme reicht nicht ganz für so große und anstrengende Partien aus, seine Gesangsbildung ist dagegen lobenswerth. Im Spiel hätten wir etwas mehr Leben gewünscht. Für fleißige musikalische Studien sprach Hrn. Reßler's Leistung als Lyonel. Seine Stimme ist schön und klangvoll und gewiß würde er noch größere Erfolge errungen haben, wenn er weniger befangen und im Spiel genügender gewesen wäre. Hr. Reßler scheint noch Anfänger zu sein, als solcher verspricht er aber etwas. Frau Gundy weiß sich fortwährend in der Gunst des Publikums zu erhalten, namentlich sind es aber die großen und ernsten Partien, in denen sie Treffliches leistet. Als eine ihrer besten Rollen nennen wir, nächst der Norma, die Königin der Nacht. Hier feierte sie einen wahrhaften Triumph und in der That erinnern wir uns nicht, diese zur Zeit fast für unausführbar gehaltene Partie in größerer Vollkommenheit gehört zu haben. — Hr. Mitterwurzer giebt gegenwärtig Gastrollen auf unserer Bühne. Er ist bis jetzt als Tell und als Bois Gilbert (Templer und Jüdin) aufgetreten, seine nächsten Partien werden Wolfram von Eschinbach (Tannhäuser) und Don Juan sein, welche letztere Oper bei dieser Gelegenheit zum ersten Male hier mit dem Original-Recitativen in Scene gehen soll. Hr. Mitterwurzer ist jedenfalls einer der bedeutendsten dramatischen Sänger Deutschlands, der nach allen Seiten hin den größten Ansprüchen zu genügen weiß. Ausgestattet mit gewaltigen Stimmmitteln von wunderbar schöner Klangwirkung und einem großen Talent setzt seine allseitige künstlerische Durchbildung ihn in den Stand, diese seltenen Naturgaben zu verwerthen. Seine Gesangsbildung ist vortrefflich, seine Darstellung voll Wärme, Leidenschaft, dabei durchdacht und stets schön. In der Marschner'schen Oper ward er durch eine leichte Indisposition etwas an der von ihm gewohnten Entfaltung seiner natürlichen Mittel gehindert, dennoch war seine Leistung so bedeutend, wie wir

den Templer hier seit vielen Jahren nicht gesehen haben. Eine in jeder Beziehung vollendete Kunstgestaltung war jedoch sein Tell, im Gesange sowohl, als auch in der Darstellung. Bei letzterer hatte er Momente, wie wir sie nur von den größten Schauspielern im Schiller'schen Trauerspiel gesehen.

F. G.

Man schreibt uns aus **Cassel**: Spohr's 70ter Geburtstag am 5ten April wurde dieß Mal besonders festlich begangen. Schon am Vorabend hatten die Kapelle und das Sängerpersonal der Oper eine Musikaufführung in dem Garten der Spohr'schen Wohnung veranstaltet, von der der Gefeierte auf das Angenehmste überrascht wurde. Es wurde dessen Notturno für Harmoniemusik aufgeführt, zwischen welches Gesänge aus seinen Opern eingeschoben waren. Dem Publikum war die Veranstaltung nicht verschwiegen geblieben und es hatten sich ein paar Tausend Zuhörer eingefunden. Am folgenden Tage fand eine wahre Wallfahrt von Gratulanten nach Spohr's Hause Statt, und es liefen ungewöhnlich viel Glückwünsche aus allen Gegenden Deutschlands ein. — Bald nach dieser Geburtstagsfeier wurde nach einer 10jährigen Pause unter Spohr's Leitung am Charfreitage „Paulus" sehr gelungen aufgeführt. Am ersten Ostertage gab man zum ersten Male des Meisters „Faust" nach der neuen Bearbeitung desselben für das Londoner italienische Theater. Durch die neuen Recitative und Zusätze hat die Oper nicht nur an Einheit der Form, sondern auch an Wirkung sehr gewonnen. Da diese Aufführung sehr viele Fremde nach Cassel gezogen hatte, so veranstaltete Spohr am 1sten Feiertage Vormittags eine musikalische Unterhaltung, in der das im vorigen Herbst geschriebene Septett zur Aufführung kam.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Ende April hat Vieuxtemps im Theater in Hannover gespielt, mit großem Beifall, doch vor wenig besetztem Hause. Die Damen Wagner und Ney werden daselbst zu Gastspielen erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. Am Charfreitag kam in Hannover Graun's „Tod Jesu" zum 25sten Male zur Aufführung.

Magdeburg. — Der Rebling'sche und Ritter'sche Gesangverein gaben am Palmsonntage unter Anschluß des hiesigen Dom-Chors Seb. Bach's Matthäus-Passion, 1ster Theil. — Eine Wiederholung durch den Ritter'schen Verein hatte am Charfreitag stattgefunden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musikdir. Julius Otto in Dresden hat das Diplom als Ehrenmitglied „des ersten deutschen Sängerbundes von Nordamerika" erhalten. Der Genannte ist bereits Ehrenmitglied von 30 Gesangvereinen Deutschlands.

Vermischtes.

Musikdir. Stade in Jena hat auf der Bibliothek daselbst einen interessanten Fund gemacht, ein Manuscript der Minnesänger. Näheres darüber ist zur Zeit noch nicht bekannt. Ein Jenaischer Professor aber wird eine Uebersetzung liefern und das Werk im Druck erscheinen.

Man schreibt aus Cöln, daß am 5ten Mai einige 70 Mitglieder des dortigen Männergesangvereins eine abermalige Sängerfahrt nach London angetreten haben. In London will der Verein 12 Concerte veranstalten. Auch in Liverpool, Manchester und Birmingham sollen Concerte gegeben werden. Anfang Juni kehren die Sänger zurück.

Die funfundzwanzig ersten Vorstellungen von Meyerbeer's „Stern des Nordens" in Paris haben 155,000 Fr. netto eingebracht.

In Oldenburg ist mit Ende April das Hoftheater, wie früher schon angekündigt wurde, aufgelöst worden.

Intelligenzblatt.

Verlags-Bericht, Monat April,
von
***Schuberth & C.*, Hamburg, Leipzig u. New-York.**

Alexandra Jossiphowna, Olga-Polka p. Piano à 4 mains. 7½ Sgr.
Berens, Herm., Op. 14. 6 petites Bluettes pour Piano. 15 Sgr.
Berwald, Franz, 3 Trio p. Piano, Violino et Violoncello. 3 Thlr.
Brunner, C. T., Souvenir de l'opéra p. Piano. Op. 113.
Cah. 11. Mozart, Don Juan. 10 Sgr.
„ 12. Verdi, Nabuccodonosor. 10 Sgr.
Burgmüller, Ferd., Airs populaires Américains p. Piano.
No. 9. Katy Darling. 10 Sgr.
— —, Roland, von Lindpaintner, f. d. Piano leicht übertragen. 5 Sgr.
— —, Opernfreund. Potpourris für Pianoforte in leichtem Arrangement.
No. 4. Flotow, Martha. 15 Sgr.
Cramer, J. B., Grosse praktische Schule des Pianofortespiels Neue revidirte Ausgabe mit deutschem und englischem Text.
Cah. 1. Schule für Anfanger, nebst Prämie. 1 Thlr.
Ficker, Ferd., La Gracieuse. Schottisch de Salon pour Piano (Bagatellen No. 1). 7½ Sgr.
Field, J., Böhner und **Hamm**, Sehnsucht-, Wehmuth- und Trauer-Walzer f. d. Piano. 7½ Sgr.
Gockel, Aug., Op. 18. Vandalia. 2me Valse de Concert p. Piano. 10 Sgr.
Hauser, M., Op. 34. Das Vöglein im Baume. Gr. Caprice burlesque p. Violon avec Orchestre. 3 Thlr.
— —, do. do. avec Piano. 1 Thlr.
Hirsch, R., Album für Gesang mit Piano. Neue Ausgabe.
No. 15. Marschner, H., Wär' ich bei Dir. 5 Sgr.
„ 16. Methfessel, A., Grüsse. 7½ Sgr.
„ 17. „ Herzens-Wünsche. 10 Sgr.
„ 18. Meyerbeer, G., Luft und Morgen. 7½ Sgr.
Krug, D., Mode-Bibliothek f. d. Piano.
No. 28. Stigelli, Die schönsten Augen. Transcript. 15 Sgr.
— —, Bouquet de Mélodies de l'Opéra. Arrang. facile.
No. 9. Rossini, Barbier de Séville. 15 Sgr.
„ 10. Donizetti, Fille du Régiment. 15 Sgr.
„ 11. „ Sonnambula. 15 Sgr.
„ 12. Weber, Freischütz. 15 Sgr.
Mayer, Ch. jun., Op. 6. Valse de Concert p. Piano. 10 Sgr.
— —, Op. 9. Preis-Polka p. Piano à 4 ms. 10 Sgr.
Raff, J., Die Oper im Salon f. d. Piano.
Cah. 5. Op. 44. Le Barbier de Séville. 20 Sgr.
„ 6. „ 45. Souvenir de Don Giovanni. 20 Sgr.
Stark, Chr., Huldigungs-Polka f. d. Piano à 4 ms. 7½ Sgr.
Strakosch, M., Le Papillon-Polka p. Piano. 10 Sgr.
— —, Liebchen-Polka f. d. Piano à 4 ms. 15 Sgr.
Vieuxtemps, Henri, La Nuit. Transcrit. p. Vcllo. avec Piano. 15 Sgr.
Wallace, W. V., Les Perles. Deux Valses p. Piano à 4 ms. 10 Sgr.
Walter, Aug., Op. 4. 3 Lieder (Sehnsucht — Kriegers Standchen — Normanns Tod) für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Pianoforte-Begleitung. (Neue Ausgabe.) 25 Sgr.
Weber, C. M. v., Op. 81. Les Adieux. Fantaisie p. Piano. (Nouv. Edition.) 1 Thlr.
Wely, Lefébure, Les Cloches du Monastère. Nocturne p. Piano. Op. 54. 12½ Sgr.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Versteigerung einer ausgewählten musikalischen Bibliothek.

Am 22sten Mai d. J. wird zu Frankfurt a. M. die Bibliothek des Herrn Musikdirektors **C. A. F***** in Sainte-Marie-aux-Mines gegen gleich baare Zahlung durch die geschworenen Herren Ausrufer öffentlich versteigert.

Dieselbe enthält seltene und werthvolle Kirchenliederbücher mit und ohne Noten, Choralbücher, alte und neuere Liedersammlungen mit Noten, Schriften über Kirchengesang, über Philosophie und Geschichte der Musik, über musikalische Theorie im engeren Sinne, über Harmonielehre, Contrapunkt etc., ferner Partituren classischen Gesanges mit und ohne Begleitung, Orchester-Partituren von Opern, Ouvertüren, Oratorien, Cantaten etc. der berühmtesten älteren Meister, als Caldara, Campra, Goudimel, Leon. Leo, Ant. Lotti, Marcello, Orlando di Lasso, Palestrina, Pergolese, Porpora, Scarlatti u. v. A., sämmtlich in sauberen **ganz correcten** Abschriften, und grösstentheils **noch ungedruckt.**

Ausser dieser Bibliothek enthält der betreffende Katalog noch eine interessante Sammlung **Musikalien für Pianoforte** mit und ohne Begleitung von L. van Beethoven, Gluck, Haydn, Mozart u. A., und am Schluss einige kirchenmusikalische Compositionen vom Abt ***G. J. Vogler*** († 1814), in eigenhändigen Manuscripten, von denen weder Partituren noch einzelne Stimmen je gedruckt worden.

Zu haben ist dieser Katalog, ausser bei dem Unterzeichneten, in Berlin bei den Herren Ed. Bote u. G. Bock, in Leipzig bei Herrn Wilh. Engelmann, sowie in den bedeutendsten Musikalien-Handlungen Deutschlands.

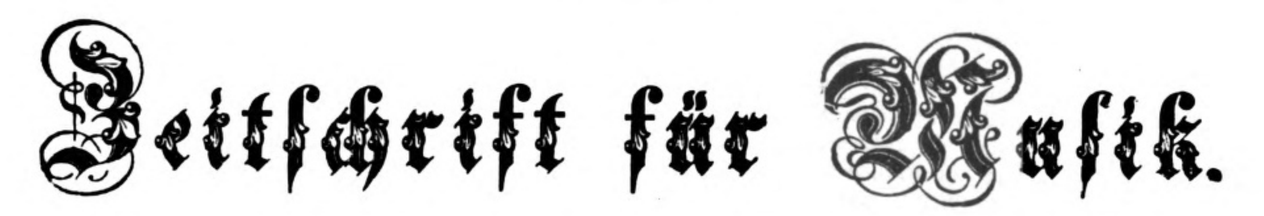
Frankfurt a. M. im April 1854.

G. F. Kettembeil.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 21. Den 19. Mai 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

J. F. Kittl, Op. 31. Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza. Oper in vier Acten. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Vollständiger Clavierauszug. Pr. 8 Thlr.

Der Stoff zu vorliegender Oper ist einem König'schen Roman entnommen und für die Bühne von Richard Wagner bearbeitet. — Dieser letztere Punkt allein schon dürfte unser Interesse für das Werk in Anspruch nehmen. Der Gang der Handlung ist folgender. Vor dem Schlosse des Marchese Malvi, auf einem ländlichen freien Platze, sind Landleute, Bürger und Bürgerinnen aus Nizza (bei und in Nizza 1793 spielt die Handlung) und Soldaten versammelt und geben sich allgemeiner Fröhlichkeit hin, denn es gilt heute einem Feste, das der Marchese Malvi zu Ehren des Grafen Rivoli veranstalten will, der der bestimmte Bräutigam Bianca's ist, der Tochter des Marchese. Giuseppe, Jäger, Sohn des Schulzen auf des Marchese Gut, Milchbruder Bianca's, entzieht sich gedankenvoll der lauten Fröhlichkeit. Er schlägt die Aufforderung Clara's, eines Bürgermädchen's aus Nizza, die ihn liebt, aus, heute beim Feste mit ihr zu tanzen, worauf diese, verzweiflungsvoll, nach einem längeren Kampfe mit sich auf Bonatti, einen Corporal zueilt und denselben heftig in die Mitte der Bühne ziehend ausruft: „seht hier den tapfern Corporal, den Bräutigam nach meiner Wahl!" Die Gruppen entfernen sich; Giuseppe allein bleibt zurück, zu dem alsbald Bianca tritt und ihm meldet, daß er ihre Nähe fliehen soll, da sie durch Stand, Rang und Geburt getrennt seien. Giuseppe schwört dem Räuber seines Glückes Tod und Verderben und beide eilen fort. Bald treten Malvi, Bianca und Rivoli auf. Es beginnt die Festlichkeit. Mitten unter den Fröhlichen erscheint Brigitta, eine Harfnerin, und bittet ihren Sang anzuhören, nach dessen Beendigung Rivoli wuthvoll auf die Bettlerin losfährt und dieselbe zu entfernen befiehlt. Sie ist die verstoßene Schwester Rivoli's. Rivoli will seine Verstimmung durch den Ehrentanz mit Bianca verscheuchen; da tritt ihm Giuseppe entgegen und besteht auf seinem Rechte, mit Bianca zuerst zu tanzen. Doch mitten in seinem Beginnen suchen sich Soldaten seiner zu bemächtigen, denen er im Be-

griff ist zu unterliegen, als plötzlich Sormano mit geschwungenem Dolche sich Bahn macht und Giuseppe durch die erstaunte Menge rasch mit sich fortzieht und im dichtbelaubten Parke mit ihm verschwindet. (1ster Act). Der zweite Act zeigt uns die äußersten Spitzen der Seealpen zwischen Nizza und Frankreich. Die ganze Landschaft ist in dichten Nebel gehüllt. Sormano tritt mit Giuseppe aus einer Schlucht und erzählt demselben, wie er, früher Lehnsmann des Grafen Rivoli, die Schwester desselben, Brigitta, geliebt und heimlich mit ihr sich verbunden habe, vom Bruder aber entdeckt, schmachvoll von dessen Hof gejagt worden sei. Sormano steht nun an der Spitze von Verschworenen, die im Bunde mit den Franzosen gegen das eigene Vaterland zu ziehen im Begriff sind. Giuseppe's Erscheinen ist ihren Planen, das Fort Soargio zu überfallen, günstig, um ihn als Führer durch geheime Pfade des Gebirg's zu gebrauchen. Giuseppe verabscheut zwar eine solche That, das eigene Vaterland zu verrathen, wird aber an dem Versuche, zu entfliehen, von den durch ein Signal aus den Schluchten hervorbrechenden Verschworenen verhindert. Während die Verschworenen nun sich zum Kampfe rüsten, tönt von der Seite ein Gesang von Pilgern, die auf einer geflochtenen Bahre die Leiche eines Weibes bringen. Sormano erkennt in ihr sein Weib — Brigitta. Der Auftritt bei dem Feste (im ersten Act) hatte ihr das Leben gekostet. Die Begierde nach Rache steigert sich in Sormano und selbst Giuseppe ist zu dem Vorhaben vollständig gewonnen, nachdem er durch die Pilger erfahren, daß Rivoli mit Bianca heute noch die Hochzeit feiert. Drei Kanonenschüsse aus der Ferne, die ihnen die französische Armee giebt, verkünden, daß sie gegen Soargio aufbrechen sollen. Giuseppe und Sormano werden gefangen. Bianca berathet mit Clara, wie Giuseppe von dem Tode, worauf das Urtel des Kriegsgerichtes lautet, zu retten sei. Obwohl Bianca ihrem Vater gesteht, daß sie ihn liebe, so besteht dieser doch auf seinem Willen, daß sie Rivoli's Gemahlin werde und Giuseppe dem Tode verfalle. Doch weiß Clara mit Hülfe des Bettlers Cola ihn zu befreien. Beide, Giuseppe und Sarmano entkommen dem Gefängnisse als Eremiten verkleidet. Dieß geschieht, während die Soldaten bei einem lustigen Gelage sind. Bei dem Signal, daß die Gefangenen entflohen, rufen sie zu den Waffen und setzen ihnen nach. (Act 3). Giuseppe und Sormano sind glücklich entkommen und berathen was zu thun sei. Inzwischen versammelt sich das Volk; ein glänzender Hochzeitszug bewegt sich der Cathedrale zu. Giuseppe und Sormano verschwinden, um bald wieder in neuer Tracht zu erscheinen. — Das Volk begrüßt das ankommende Brautpaar. Bald mischen sich Giuseppe und Sormano unter das Volk. Im dichten Gedränge sticht Sormano Rivoli zu Boden; Bianca, todtenbleich — denn sie hat Gift genommen, liegt in Giuseppe's Armen. Während dieß vorgeht, rücken die Franzosen vor die Thore, Soargio ist über. Giuseppe kehrt zu den Fahnen seines Königs reuig zurück. An der Spitze der Soldaten eilt er den einstürmenden Franzosen entgegen und fällt beim ersten Schusse.

Der Verlauf der ganzen Handlung zeigt uns eine gewandte Hand in Anordnung der Scenen und Lösung der Verwicklung. Obwohl diese Bearbeitung des für musikalische Behandlung günstigen Stoffes noch nicht auf die Stufe des eigentlichen musikalischen Dramas sich erhebt, so steht sie doch um Vieles höher als ähnliche Arbeiten der neueren Zeit. Sie giebt ein organisches Ganze, das nicht blos lose an einandergereihte Scene zeigt, sondern eine strengere Entwicklung, die aus dem Wesen des Stoffes hervorgeht und rollt ein an Abwechslung reiches Gemälde auf. Wiewohl Giuseppe und Bianca die eigentlichen Träger der Handlung, wie uns schon der Titel sagt, ausmachen, so treten sie doch mehr zurück und lassen Sormano und Clara als die das Ganze bewegenden und leitenden Hauptpersonen erscheinen. Giuseppe und Bianca verhalten sich zu passiv und werden nur durch Sormano und Clara in ihrem Thun geleitet. Der plötzliche Entschluß Clara's (im ersten Act), nachdem Giuseppe ihr gesagt, daß er sie nicht liebe, dem Corporal Bonetti die Hand zu reichen, ist ein zu jäher Sprung, der höchstens durch ihren energischen Charakter zu entschuldigen ist. Die ästhetische Wirkung der Handlung wird überhaupt dadurch beeinträchtigt, daß die Motive Giuseppe's und Sormano's aus persönlicher Rachsucht hervorgehen. Der Dichter hat aber trotz dieser Ausstellungen ein an dramatischen und für musikalische Darstellung günstigen Momenten reiches Gemälde gegeben, welches in seiner interessanten Verwicklung bis zum Schlusse hin das Interesse rege zu halten vermag. Betrachten wir nun, wie der Componist dem Stoffe gerecht wurde. Wir begegnen dem Componisten in dieser dramatischen Arbeit zum ersten Male. Sein Name wurde in dieser Zeitschrift früher rühmlichst erwähnt. Eine Jagdsymphonie von ihm, welche in Leipzig mit Beifall aufgenommen wurde, erhielt auch in dies. Bl. eine günstige Besprechung, und somit ist der Referent mit günstiger Stimmung an die Durchsicht seiner Oper getreten. Der Componist zeigt sich darin von einer höheren künstlerischen Seite. Es ist ihm nicht blos darum zu thun, angenehm unterhaltende Musik zu geben, sondern seine Intentionen gehen auf eine den Stoff tiefer erfassende dramatische Darstellung — ein Moment, welches ihm um so mehr zur Ehre gereicht, da man im musika-



lischen Süden Deutschlands von andern Voraussetzungen bei der Conception einer Oper auszugehen pflegt, als diese Kunstgattung ihrem Begriffe nach erheischt. Der Componist hat sich hinsichtlich der formellen Behandlung von dem traditionellen Herkommen emancipirt, und einen Schritt zur Form des eigentlichen Dramas gethan. Ist es ihm auch noch nicht vollständig gelungen, so muß doch schon das, was er giebt, und in einer Zeit, wo sich namentlich seine süddeutschen Collegen principiell gegen die Opernreform auflehnen, mit Freuden begrüßt und anerkannt werden. Der Schnitt der üblichen Arien und Duetten u. s. w. ist freier gehandthabt und zeigt den Componisten nicht in der stereotypen Abgrenzung derselben befangen. Nur eine zu große Ausdehnung in einigen Ensemblen hemmt das dramatische Leben. Gerade da, wo die Handlung zu rascher Entscheidung drängt, treten wiederholende Aufenthalte ein. Kürzungen dürften daher bei Aufführungen als nothwendig erscheinen. Was nun den musikalischen Theil, den eigentlichen innern künstlerischen Gehalt der Oper betrifft, so muß bemerkt werden, daß er gegen viele neuere Erzeugnisse auf diesem Gebiete eine ungleich höhere Stellung einnimmt; es macht sich das Streben nach erhöhterem dramatischen, wahrheitsvollen Ausdrucke deutlich bemerkbar und bethätigt sich auch in einer solchen Weise, daß man die Befähigung des Componisten zu derartigen Erzeugnissen nicht in Abrede stellen kann. Anderseits darf aber auch nicht verhehlt werden, daß das Werk in seiner Totalität noch nicht den Grad schöpferischen Geistes in sich trägt, welcher allein im Stande ist, in dauernder Geltung es zu erhalten. Zunächst tritt uns die Erfindung, als die eigentlich bewegende Seele des Ganzen, noch nicht in derjenigen Bedeutsamkeit entgegen, die dem Werke eine allgemeinere Theilnahme sichern könnte. Namentlich vermißt man Frische. In dieser Hinsicht scheint der Componist gegen frühere Leistungen, die mit rühmender Anerkennung genannt wurden, in den Hintergrund getreten zu sein. Auf die melodische Gestaltung sind italienische Einflüsse unverkennbar. Erklärlich wird dieser Umstand durch des Componisten locale Stellung, die auf seine musikalische Anschauung maßgebenden Einfluß zu haben scheint; und insofern muß ein milderer Maaßstab an die Beurtheilung seines Werkes gelegt werden. Häufig ist daher dem offenbar nach sinnlichen Wohlklang und Popularität ringenden Melodieausdruck die dramatische Wahrheit geopfert, und an die Stelle einer unmittelbar aus dem Herzen strömenden Erfindung tritt öfters ein Machen, das jedoch die Geschicklichkeit und Gewandtheit des Componisten von der technischen Seite her in's Licht stellt. So eigentliche, schlagende, lyrische wie dramatische, Culminationspunkte zeigt uns das Werk zwar nicht auf; doch treten Momente darin hervor, die höheren Aufschwung nehmen als das bloße Machen hervorzubringen im Stande ist. Erklärbar wiederum aus des Componisten nationaler Stellung wird der Mangel an ausgeprägter Charakteristik der handelnden Personen sowohl als der Situationen; strenger auseinander zu haltende Momente verschwimmen ineinander und lassen die Conturen verwischt erscheinen. In dem recitativisch-declamatorischen Theile ist manche Monotonie. Eine erhöhtere Färbung wäre wünschenswerth gewesen, da die darauf folgende Cantilene bisweilen zu wenig Lichtseiten bietet. Manches erscheint auch zu forcirt und zu sehr nach dem Effecte zielend. Dahin gehört z. B. der Soldatenchor im 1sten Act: „Bräutigam bin ich". Der ganze erste Act dürfte überhaupt als der schwächste bezeichnet werden; in den folgenden Acten bemerkt man mehr Erfindungskraft und dramatisches Leben. Die bessere Richtung des Componisten tritt demnach unverkennbar hervor, und sie wird ihn zu einem lohnenderen Ziele führen, wenn er der fremdländischen Einflüsse und dem Haschen nach Effect sich entschlagen haben wird. Ein Effectstück ist daher auch die Ouvertüre, die in der üblichen Weise nach Motiven aus der Oper geschrieben ist. Sie giebt uns kein Bild von der Oper, sondern nur bunte aneinander gereihte Bilder ohne innere Nothwendigkeit. Sie schließt mit einem Marsche, der zwar an seiner Stelle zweckmäßig erscheint, doch, trotz des Effectes, den er hervorbringen mag, zu wenig idealisirtes Element enthält, um auf eine höhere Geltung Anspruch machen zu können. Er streift ziemlich dicht an der Grenze des Trivialen vorbei. Es liefert gerade dieses Stück den Beweis, daß der Componist sich noch nicht völlig emancipirt hat von den Vorurtheilen, die in Betreff der Popularität circuliren. Gleichwohl hat er in Vergleich mit andern süddeutschen Componisten, die in dem stagnirenden Wasser ihrer musikalischen Unfehlbarkeit für die Kunst bereits ersoffen sind, einen rühmenswerthen Schritt nach dem Vorwärts gethan und durch diese Oper bewiesen, daß seine musikalische Intelligenz wie sein Wille den höheren Anforderungen zugewendet ist, die man heut zu Tage an ein solches Werk zu machen berechtigt ist.

Emanuel Klitzsch.

Instructives.

Für Pianoforte.

Ferd. Ficker, Systematische Pianoforte-Schule. **Erste Abtheilung.** Musikalische Elementarlehre und Grund-

lage zur Bildung eines künstlerischen Anschlages, mit Fingerübungen bei stillstehender Hand, nebst 12 vier- und 6 zweihändigen instructiven und progressiven Uebungsstücken, wovon der Primo in den ersteren im Umfang von fünf Noten. (Systematic Method for the Piano.) — **Hamburg und New-York, Schuberth u. Comp. Pr. 1 Thlr.**

Wir haben es hier mit einem Werke zu thun, das seine Verdienste hat und von der reichen Erfahrung eines denkenden Lehrers des Pianofortespiels Zeugniß giebt. Der Verfasser setzt voraus, daß der Schüler, der nach der von ihm ausgearbeiteten Methode unterrichtet werden soll, noch gar keine Vorkenntnisse hat. Auf sehr praktische und klare Weise macht er den Schüler nach und nach mit den Elementen der Musiklehre und des Pianofortespiels insbesondere bekannt, verfolgt in jeder der zwölf Lectionen dieser ersten Abtheilung einen bestimmten Zweck und vermeidet mit Glück alles zu diesem Zwecke Unwesentliche. Zugleich läßt er das Spiel selbst praktisch betreiben, ohne jedoch für's Erste den Schüler mit dem mühsamen Erlernen der Noten zu plagen. Erst nachdem der Schüler weiß, was ein Ton ist, wie dieser erzeugt wird und wie er heißt, lehrt er die Noten. Um die fünf Töne zu bezeichnen, welche zu den ersten Uebungen benutzt werden, bedient sich der Verfasser Ziffern, welche den Fingern jeder Hand entsprechen. Sehr gut ist, was Ficker über die Erzielung eines schönen Anschlages, über die Handstellung, Position des Körpers &c. sagt. Schon in der ersten Lection wird auf Bildung des Anschlags hingewirkt. Die Kunstausdrücke, Geltung der Noten und Pausen, Rhythmus, Tactarten, Vortragsbezeichnungen &c. werden nach und nach bei den betreffenden Uebungsstücken dem Schüler auf praktische Art beigebracht, so daß dieser sie ohne die geringste Schwierigkeit leicht behalten kann. Die ersten zwölf vierhändigen, wie die folgenden sechs zweihändigen Uebungsstücke sind sehr zweckmäßig und dabei in ihren einfachen Motiven ansprechend und dem Fassungsvermögen der Eleven angepaßt. Richtig erscheint uns der Grundsatz, dem Schüler anfänglich die Prima in vierhändigen Stücken spielen zu lassen und ihm dann, nachdem er hierdurch an präcises Spiel gewöhnt ist, zweihändige mehr Selbstständigkeit erfordernde Stücke zu geben. Des Verfassers Methode nähert sich entschieden den vor einigen Jahren bereits von Thrämer in Dorpat aufgestellten Grundsätzen des Musikunterrichtes, nur daß er zum Behufe der mechanischen Ausbildung das Gute der bisher üblichen Unterrichtsweise beibehalten, beide Extreme also auf eine sehr geschickte und Nachdenken beweisende Art verschmolzen hat. Das Ganze ist — nach dieser ersten Abtheilung zu urtheilen — so planvoll und mit so viel Sachkenntniß und reicher Erfahrung angelegt und ausgeführt, daß wir diese Schule nach bester Ueberzeugung empfehlen und ihr eine weite Verbreitung wünschen können. Ein dem sehr hübsch ausgestatteten Werke beigegebenes „Supplement of the Publishers Schuberth & Comp." giebt ein Facsimile von Moscheles in englischer Sprache und die deutsche Uebersetzung davon, in welchem genannter Pianoforte-Meister Hrn. Ficker als sehr tüchtigen Lehrer empfiehlt, so wie auch eine Abbildung, des Verfassers Hand-Position darstellend.

F. G.

Bücher, Zeitschriften.

Carl Friedrich Weitzmann, Der übermäßige Dreiklang. — Berlin, 1853, C. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag).

Der Verfasser der vorliegenden Monographie hat sich bereits in seinem Werkchen „Geschichte des Septimenaccordes" (Berlin, ebendaselbst) als scharfsinnigen Forscher auf dem Gebiete der Musikwissenschaft gezeigt, und bethätigt sich auch wieder in der vorstehenden Abhandlung als solchen. Er wird durch derartige Forschungen dem Neubau der musikalischen Theorie wesentlich vorarbeiten. Der ganze Geist seiner Schrift hat echt wissenschaftliches Gepräge; seine Sprache ist gedrängt und bündig; von allen Seiten weiß er seinen Stoff in klarer Gedankenentwicklung zu betrachten, so daß die Darstellung zu einem den Gegenstand erschöpfenden Resultate führt. Zunächst weißt er nach, wie der übermäßige Dreiklang bisher von allen theoretischen und praktischen Musikern als ein unheimlicher Gast betrachtet worden sei, weil „sein schroffes Auftreten wie seine scheinbare Unbehülflichkeit nicht geeignet gewesen, ihm Freunde zu erwerben". Da ältere und neuere Theoretiker ihm alles Heimathrecht abgesprochen oder höchstens nur seinen flüchtigen Durchgang geduldet, so sei von den praktischen Musikern ihm kein Interesse zugewendet worden, höchstens habe man ihm erlaubt, wenn man ihn, obwohl gebunden, eingeführt, zwei bis drei, ein für alle Mal vorgeschriebene Schritte zu thun. Die Absicht des Verfassers ist nun, „das Dunkel seiner Abkunft zu lichten, seine ausgebreiteten Verwandtschaften nachzuweisen, sein unzertrennliches Bündniß mit allen bei uns längst heimischen verminderten Septaccorden darzuthun und überhaupt eine ausführliche Darstellung seines geheimnißvollen und

vielseitigen Charakters zu geben". Nach einer historischen Einleitung, in welcher die Ansichten älterer und neuerer Theoretiker über ihn angeführt werden, deren Resultat in ihren bisherigen Forschungen dahin lautet, daß er seinen Sitz auf der dritten Stufe der Molltonleiter habe, durch die Erhöhung der Quinte des harten Dreiklangs entstehe und nur fähig sei, zwei bis drei abgemessene Schritte zu thun, sucht der Verfasser in vierzehn Abschnitten eine ausführliche Charakteristik des genannten Accordes zu geben und ihm das volle Bürgerrecht im Reiche der Töne zu vindiciren. Er weist nach, wie durch die Einführung dieses herbklingenden Accordes, dem jedoch dieselbe Beweglichkeit zugeschrieben und nachgewiesen wird, wie dem süßlich verminderten Dreiklang, unsere Harmonien offenbar an Kraft und Mannichfaltigkeit gewinnen würden. In ihm allein liege die Fähigkeit, dem Ueberhandnehmen des jetzt so verschwenderisch gebrauchten verminderten Septaccordes ein Ziel zu setzen, und legt in überzeugender Auseinandersetzung dar, wie derselbe an Gewandtheit, Vieldeutigkeit und Fügsamkeit dem verminderten Dreiklange durchaus nichts nachgiebt, seine Behandlung leichter als die eines jeden andern dissonirenden Accordes sei, und wie er gleichfalls unvorbereitet eingeführt wenden könne. Die hier nur kurz angedeuteten Resultate der Weitzmann'schen Forschungen werden gewiß manchen Leser, dem auch auf diesem Gebiete die Fortschritte willkommen sein sollten, anreizen, von dem Werkchen selbst eine gründliche Einsicht zu nehmen. So trocken auch insbesondere Componisten vielleicht die Beschäftigung mit derartigen Studien erscheinen mag, so wird doch der Gewinn, den sie unzweifelhaft daraus ziehen, für die Praxis von größerer Tragweite sein, als man bei einer nur flüchtigen Kenntnißnahme davon zu berechnen vermag.

Emanuel Klitzsch.

Aus Prag.

Ende April.

Bald darauf, nachdem ich Ihnen meinen letzten Bericht eingesendet hatte, besuchten uns die Gebrüder Müller auf ihrer Rückreise von Wien. Sie gaben dreimal Quartetten im Convictsaale, zwar mit der bekannten Virtuosität aber leider vor leerem Hause — eine Thatsache. bei der jeder Commentar überflüssig ist. — Späterhin wurden Concerte veranstaltet von der Sängerin Frl. Fischer von Tiefensee, dem Pianisten Hrn. Evers und seiner Schwester, der Sängerin Frl. Kathinka Evers, endlich von Frl. Henriette Fritz, einer jungen Pianistin aus Wien. — Letztere ist die Tochter und zugleich die Schülerin des trefflichen Cellisten am Hofoperntheater in Wien, Hrn. Fritz. Ueber die Gesangstücke, mit denen wir bei derlei Anläßen zugleich mit regalirt werden, lassen Sie mich lieber schweigen; die Mehrzahl derselben ist ein Pasquill auf den Geschmack der Sänger und Sängerinnen, die von All' dem Trefflichen, woran die musikalische Literatur gerade in diesem Fache so reich ist, gar keine Notiz nehmen.

Von größeren Productionen in der Adventzeit sind dießmal nur zwei zu erwähnen: die Aufführung der „Schöpfung" durch den Tonkünstlerverein vor Weihnachten, und das zweite Concert des Cäcilienvereins, ebenfalls um jene Zeit. Das Haydn'sche Meisterwerk war gerade vor 50 Jahren bei der Gründung des Vereins zum Vortheil der Wittwen und Waisen der Tonkünstler zum Erstenmal gegeben worden, weßhalb die Wahl desselben dießmal ganz sinnig und passend genannt werden muß. Auch die Aufführung war eine gut gelungene. Die Solopartien wurden von Frl. Schröder, und den HH. Emminger, Strakati und Schmidt sehr beifallswürdig vorgetragen, und auch die Chöre leisteten dießmal besonders Gutes. Die Aufführung leitete, wie gewöhnlich, Hr. Kapellmstr. F. Skraup. — In dem zweiten Concerte des Cäcilienvereins wurden uns wieder mehrere Novitäten geboten, als: Ouverture pathétique von J. Heller, dem Cäcilienvereine gewidmet, eine Symphonie von G. Goltermann, und zwei Männerchöre von W. Veit. Alle diese Novitäten erfreuten sich einer beifälligen Aufnahme, und einer der Veit'schen Chöre, komischen Inhaltes, wurde zur Wiederholung verlangt. Die Ausführung der genannten Orchesterwerke fehlte es nicht an Feuer und Schwung; doch ließ, wegen Mangel an hinreichenden Proben, die Detailausführung hier und da Etwas zu wünschen übrig. Außer den angeführten Nummern wurden auch noch einige andere Piecen mit Solos für Sopran gegeben, welche Frl. v. Bracht übernommen hatte, und mit großem Succeß vortrug. — In seinem dritten Concert, brachte uns der Cäcilienverein Friedrich Schneider's Ouvertüre zur Braut von Messina, dann die Flucht nach Egypten von Berlioz, einen geistlichen Gesang für Altsolo, Chor und Orchester von Mendelssohn und eine Wiederholung des im vorigen Jahre aufgeführten Fragmentes aus Lohengrin. Die Ausführung aller dieser Musikstücke war höchst sorgfältig und verdient großes Lob. Was den äußern Erfolg betrifft, so wurde die Schneider'sche Ouvertüre kühl aufgenommen; auch die Berlioz'sche Composition sprach mit Ausnahme des Schlusses nicht an; dagegen zündete Mendelssohn's Tonwerk, wozu wesentlich der sehr ge-

lungene Vortrag unserer jungen, beim Publikum beliebten Altistin Frl. Weiß beitrug; das Wagner'sche Opernfragment erfreute sich eines gleichen Successes, wie im vorigen Jahre.

In der Fastenzeit sind wir dieses Jahr mit Concerten überschwemmt worden wie noch nie; ich will weder Ihnen noch mir die Mühe machen, sie alle einzeln vorzunehmen, da sie des Besondern gar wenig darboten, und auf viele derselben die Bemerkung Anwendung findet, welche ich weiter oben gemacht habe. Hervorzuheben ist nur, daß unsere neue Primadonna Frl. Meyer als Liedersängerin sehr beifällig aufgenommen wurde, und in der Gunst des Publikums hierdurch noch um einen bedeutenden Grad gestiegen ist, was ihr großentheils schon deßwegen zu gönnen ist, weil sie in der Wahl der Gesangstücke eine lobenswerthe Ausnahme macht. — Auch Hr. Ander aus Wien hat uns mit einem Concert beglückt; seine Aufnahme Seitens des Publikums war bei diesem Anlasse, wie auch im Theater, wo er nur ein Mal als Edgar auftrat, enthusiastisch, und — was Schönheit und Innigkeit des Vortrages betrifft, auch wohlverdient; das Organ hat aber doch nicht mehr die frühere Frische. Weiter hörten wir an Wiener Gästen die Violinisten Hr. Christian Mösner, vom Hofoperntheater, und seine noch sehr junge Schwester, eine vorzügliche Harfenvirtuosin. Hr. Mösner, gleichfalls noch ein junger Mann, zeichnet sich durch Innigkeit und Mark des Tones vortheilhaft aus, zwei Vorzüge, von denen namentlich der Letztere bei unseren einheimischen Violinsolospielern nicht häufig gefunden wird. Außer den hier Genannten gaben auch der Violoncellist Hr. Goltermann und der Violinist Hr. Köckert Concerte mit günstigem Erfolge. Letzterer hat unläugbar sehr große Fortschritte gemacht, und uns auch schon durch die Wahl eines vortrefflichen Molique'schen Concertes zum Dank verpflichtet. Nicht übergangen darf werden, daß das Theaterpersonal und Orchester in einem Wohlthätigkeitsconcerte die Berlioz'sche Symphonie-Cantate Romeo und Julie mit großem Fleiße und rühmenswerther Präcision aber nur mit geringem Erfolge gab.

Was die drei Prüfungsconcerte des Conservatoriums betrifft, so hörten wir im ersten derselben von Orchesterstücken eine neue Ouvertüre von Joseph Ludwig und eine neue Symphonie (Nr. 2) von Abert; im zweiten Concerte eine neue Ouvertüre in C-Moll von J. F. Kittl und die Sinfonia eroica; im dritten Concerte die Ouvertüre zur Melusine von Mendelssohn, dann Gade's Symphonie mit obligatem Piano. Die Ausführung aller dieser Stücke verdient großes Lob; besonders jene der Abert'schen Symphonie und der eroica; Letztere hatte eine wahrhaft zündende Wirkung im Auditorium; auch die Abert'sche Symphonie erfreute sich eines sehr bedeutenden Erfolges, wenn gleich die Ansichten der Musiker gerade nicht unbedingt in der Anerkennung des Werthes aller vier Nummern des Werkes übereinstimmen. Ihr Referent hat große Achtung vor Abert's musikalischer Begabung, und hält auch dieses Werk der nähern Bekanntschaft der Musiker für vollkommen würdig, die gewiß in demselben besonders im ersten Satze und im Adagio große Schönheiten finden werden. — Gade's Zwitterproduct zwischen Clavierconcert und Symphonie sprach weder das Publikum noch die Kenner sonderlich an; überdieß wurde der Clavierpart von einer, wenigstens für concertanten Vortrag, noch nicht völlig reifen Schülerin des Conservatoriums gespielt.

Von den Solovorträgen der Instrumentalschüler, ist wieder, wie meistens, recht viel Anerkennenswerthes, von den Gesangsschülerinnen aber weder hinsichtlich der physischen Begabung, noch der technischen Ausbildung mehr als das Gewöhnliche zu berichten.

Was unsere Theaterzustände anbelangt, so haben sie sich durch die Acquisition des Frl. Meyer theils wirklich schon um etwas gebessert, theils ist einige Hoffnung vorhanden, daß sie sich noch mehr bessern werden, wenn der erwartete neue Heldentenor (den man in Olmütz entdeckt hat) und der nach Ostern erwartet wird, den gehegten Erwartungen entsprechen sollte; ein dito bereits engagirter Spieltenor, den wir höchst nothwendig brauchen, hat der Direction den Streich gespielt, contraktbrüchig zu werden, und statt nach Prag zu kommen, nach Amerika unter die Yankees zu gehen. — Frl. Janda verläßt zu Ostern unsere Bühne, um, wie es heißt, sich nach Hannover (andere sagen: ebenfalls zu den Yankees) zu begeben. Sie ist jedenfalls eine sehr talentvolle, und musikalisch feste Sängerin, bedarf aber hauptsächlich einer geregelten, auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Concentration ihres künstlerischen Strebens, wenn etwas wirklich Bedeutendes aus ihr werden soll; denn wie vag und systemlos ihr künstlerisches Treiben ist, mögen Sie beiläufig daraus entnehmen, daß sie ihr Abschiedsconcert mit der Egmont-Ouvertüre beginnen ließ, und mit steier'schen Jodlern beschloß, daß neben Schubert und Mendelssohn'schen Liedern eine Gumbert'sche Walzer-Arie u. dgl. figurirten. Mit der Flotow'schen Indra sind wir (wider besseres Erwarten) nicht verschont worden; trotz der wirklich fleißigen und möglichst guten Aufführung hat die Oper eine sehr kalte Aufnahme gefunden, bei den gebildeten Musikfreunden aber geradezu Ekel und Unwillen erregt, und das mit Recht; hoffentlich wird man es sich doch etwas besser überlegen, ehe man uns vielleicht auch noch die „Matrosen" oder die „Großfürstin" octroirt. —

Am 11ten April hat der Tonkünstlerverein unter Mitwirkung der andern größeren Vereine sein regelmäßiges Oster-Concert gegeben. Die Wahl war auf Mendelssohn's seit vier Jahren nicht gehörten „Paulus" gefallen, und die Ausführung war in allen Theilen vortrefflich; von den Solosängern zeichneten sich besonders Frl. Meyer und Hr. Emminger aus; auch Hr. Steinecke sang den Paulus mit vielem Beifall, und die Solopartien für Alt und Baß wurden von Frl. Weiß und Hrn. Schmidt sehr gut vorgetragen.

Die bekannte Musikalienhandlung Marco Berra, deren Inhaber vor einigen Monaten mit Tod abging, und deren Firma fortgeführt wird, beginnt ein sehr reges Leben zu entwickeln, und wird hoffentlich kräftig dazu beitragen, eine frischere Thätigkeit in unser noch in den Windeln liegendes musikalisches Verlagswesen zu bringen — Charles Wehle, der in Paris so schnell einen bedeutenden Namen sich errungen hat, ist gegenwärtig hier.

D—.

Briefe aus Frankfurt a. M.

In meinem Schreiben vom Januar sagte ich Ihnen, daß die Subventionsfrage noch in der Schwebe liege. Diese ist nun entschieden, und unser Dir. Hoffmann erhält einen jährlichen Zuschuß von 1600 fl. wovon aber 3000 fl. dem neu organisirten Pensionsfond zufließen müssen. Wenn von Seiten der hiesigen Bürgerschaft, welche, unter uns gesagt, in dieser Subvention einen etwas partheilichen Concessions Act Seitens der Regierung erblicken mag, nun nicht Ansprüche von 60,000 fl. gemacht werden, so ist das allerdings ein nicht zu verachtender Zuschuß in die Theatercasse. Aber ich fürchte Hoffmann wird einen harten Stand bekommen, indem die, welche mit dem jetzt herrschenden Künstlermangel nicht bekannt sind, erwarten werden, die Prima-Donnen und Primo-Amorosen, die tragischen Liebhaberinnen, Bonvivants u. s. w. müßten nun von erster Qualität zu haben sein, und nur des Winkes gewärtig alsogleich erscheinen können. Man wird sich aber sehr täuschen, und sich wohl gar am Ende den früheren Status zurückwünschen.

Die nächste Veränderung bei hiesiger Oper wird sein, daß unser langjähriger erster Tenor Hr. Caspari die hiesige Bühne verläßt, und zwar in Folge von erneuten Ansprüchen, die eine Privat-Direction nicht erfüllen kann, selbst wenn sie Unterstützungen erhält. Für das Repertoir ist Hrn. Caspari's Abgang allerdings ein reeller Verlust, allein wir wollen den Muth nicht sinken lassen. Was wir hier an hoher Stimmlage und dem zarten Ausdrucke des lyrischen Cantabile (die eigentlichen Triumphe Caspari's) verlieren, wird anderseits durch voluminöseres Organ, durch geschmackvolleres Forituren-Wesen, und ein freieres Spiel wiedergewonnen. Ein zweiter Verlust droht uns in der Unzufriedenheit unseres wackeren Spieltenors Hrn. Baumann. Dafür erschien nun gleich ein Hannibal ante portas, Hr. Hirsch vom Friedrich-Wilhelmstädter Theater, als Lyonel (Martha) und Postillon von Lonjumeau. Hr. Hirsch ist ein denkender Sänger mit schönem Spiel und gebildetem Vortrage, eine jedenfalls achtenswerthe Erscheinung. Die Stimme könnte stärker sein, aber in Affectsmomenten ist sie doch ausgebend und Raum füllend, obgleich in diesem Falle die Intonation nicht immer ganz rein. Vielleicht protegirt er das Piano zu sehr, und ein Publikum weiß solche feine Arbeit nie ganz zu würdigen. Was den Beifall betrifft so ist unser Publikum sehr vorsichtig mit dessen Spende, und hält oft so lange damit zurück, bis der Gast, des Wartens müde, selbst wieder zurücktritt. Indeß gewann sich Hr. Hirsch, ohngeachtet einer kleinen Opposition, den Beifall der Kenner. Sonst hatten wir keine Gäste, erwarten aber demnächst den Tenor Steger, und Frl. Ney von Dresden. Auf Beide, da ihnen ein bedeutender Ruf vorangeht, sind wir in der That sehr begierig.

Von hervorstechenden Opern citire ich vor allen unsern alten Freischütz, der im Januar zum 180sten Mal gegeben, mit Festspiel von Harald v. Bradel (einem verstorbenen Prager Dichter) und Weber's Jubelouvertüre, in Form einer Jubelfeier über unsere Bühne schritt, die nur als solche nicht so oft hintereinander hätte wiederholt werden müssen. Doch erfüllten diese Wiederholungen ihren Zweck, d. h. volle Häuser, denn wo es recht viel zu sehen giebt, zeigen wir einen unverwüstlichen Kunstsinn. Aber es ist immer interessant die lebenden Bilder zu dem Festspiel von unserem geschickten Theatermaler Hoffmann, und den grandiosen Teufelsspuk der Wolfsschlucht von den Darmstädter Maschinenmeister Carl Brandt in Augenschein zu nehmen. Neu aufgefrischte Opern waren „Opferfest", „Titus", „Doctor und Apotheker" und „des Teufels Antheil" von Auber, worin namentlich Frl. J. Hoffmann (unseres Directors Tochter) als Carlo Broschi und Bauman als Rafael d'Estunija, wie Hassel als Gil Vargos ausgezeichnet waren. In Parenthese gesagt ist in neuerer Zeit aus der Elite unseres Chorpersonals eine junge hübsche Sängerin, Frl. Vogt, mit vollem Sopran aufgetaucht, welche als Hirtenknabe (Tannhäuser), erste Dame (Zauberflöte), Henriette (Kapellmeister von Venedig) und Casilda (Teufelsantheil) ein entschiedenes Glück gemacht hat.

Ich hoffe Ihnen bald ein mehreres von diesem beachtenswerthen jungen Talente berichten zu können. Die Opern „Tony" von dem Herzog von Coburg, und: „Rübezahl" von Flotow haben sich bis jetzt auf dem Repertoir erhalten. Sensation erregte die Oper „Lohengrin" worauf alle Kräfte und Erwartungen concentrirt waren. Diese Oper wurde hintereinander am 12ten, 17ten, und 20sten April bei vollen Häusern und steigendem Beifalle gegeben. Was die Aufführung betrifft, so dürfte dieselbe in Bezug auf Stimmen sowohl wie auf poetische Haltung, mit einem Worte, auf artistisches Ensemble, nicht leicht übertroffen werden. Die Besetzung war folgende, worin meine Ansicht gerechtfertigt sein mag, denn jedes Einzelnen Leistung zu würdigen, oder gar zu zergliedern, würde begreiflich zu weit führen: Heinrich der Vogler, Hr. Dettmer; Lohengrin, Hr. Auerbach; Elsa von Brabant, Frau Anschütz; Telramund, Hr. Roberti; Ortrud, Frl. Werle; der Heerrufer, Hr. Rübsam. Hat jeder dieser Sänger, seine schwere Aufgabe und Verantwortlichkeit erwägend, seine besten Kräfte zusammen genommen, und, was man sagt, sich selbst übertroffen, so gebührt doch wieder der poetischen Intensität unserer Anschütz ein besonderer Kranz. Ich fasse alles in das gewichtige Wort künstlerische Vollendung zusammen, und darf von Niemanden den Vorwurf erwarten, ihr ein Compliment gemacht zu haben. Dieser rastlos fortschreitende Geist hat es endlich dahin gebracht, daß ihre Collegen ihre Ueberlegenheit ohne Eifersucht anerkennen, und das ist in den Annalen der Künstlerwelt gewiß eine seltene Erscheinung. Vergessen wir aber unsern Kapellmeister Gustav Schmidt nicht, denn wer da weiß was eine Wagner'sche Partitur zu bedeuten hat, und wer die enormen Schwierigkeiten kennt, ein solches Notengewebe colossaler Combinationen in Verbindung mit den Kräften und Schwächen zweier Reiche zu bringen (ich verstehe darunter Sänger und Orchester), wird auch ihm als den Schöpfer und Ordner dieser Dinge seine volle Achtung zollen. Ich behaupte, daß wer den Lohengrin dirigiren kann, den Stein der Weisen alles Dirigirens gefunden hat, und sich vor keiner feindlichen Batterie, oder vielmehr Partitur mehr zu fürchten braucht. Er wurde mit sämmtlichen Sängern und dem Director Hoffmann gerufen. Ihm thätig zur Seite stand Chordirector Goltermann, der mit besonnener Hand das Steuerruder der Chöre lenkte, und uns vergessen machte, daß sie nicht in Massen wirkten. Was diesen fehlte, ersetzten Energie und Sicherheit. Mit der Aufführung des Lohengrin auf unserer Bühne hat Richard Wagner's Ruhm in jedem Fall eine neue Stützsäule, und seine Verehrer einen neuen Triumph gewonnen.

In Bezug auf Concertliches habe ich nur auf den Violinvirtuosen Ernst hinzudeuten, der mit seiner Begleiterin Dem. Siona Levy — einer Declamatrice von Paris — hier mehrere Concerte gab, aber durchaus nicht seinen früheren Ruf gerechtfertigt hat. Sein Ton ist — die Meisterschaft seiner Technik und manches geniale Hervorblitzen in Spiel und Composition unangetastet — matt, sein Vortrag schlaff geworden, und hier und da fehlt ihm selbst Reinheit. Daß seine Leistungen nicht Hand in Hand mit seinem Stolze und unseren Erwartungen gingen, bewiesen die leeren Häuser.

Erasmus.

Kleine Zeitung.

Meißen, im April 1854. „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen" und die gefiederten Sänger der Luft aufhören, in unsern Gebüschen und Weinbergen ihre Gratisconcerte zu geben, wagt man auch in einer Mittelstadt wie Meißen Abonnementconcerte zu veranstalten und die Säle und Hallen der Tonkunst zu öffnen. Den Schlußstein der Concertsaison legt ein Oratorium im Dom am Charfreitag — und wenn die erste Schwalbe wiederkommt, so sieht sie sich sammt all' den ihr folgenden Musikchören aus südlichen Himmelsstrichen von keiner heimischen Concurrenz mehr bedroht und braucht sich für ihre Kapelle keine Sorgen über Monopol, Schutzzoll oder Freihandel zu machen. Ich aber denke bei der ersten Schwalbe, die sich an meinem Haus nach dem verlassenen Nestchen umsieht, daran, daß es nun Zeit sei, den Bericht über die winterliche Concertsaison abzuschließen. —

Wie gewöhnlich hatte Musikdirector G. Hartmann, der um die hiesigen Musikzustände sich trotz vieler Schwierigkeiten fortdauerndes Verdienst erwirbt, ohne durch jene in seinen Anstrengungen zu ermatten: vier Abonnementconcerte veranstaltet. Ich theile das Programm derselben mit:

1) Erster Theil: Ouvertüre zum Sommernachtstraum Arie aus Titus, gesungen von Frl. Meyer (damals K. S. Hofopernsängerin). Rondo A-Dur für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von Hummel, vorgetragen von Hrn. Rudolph Wehner aus Dresden. Concert in Form einer Gesangsscene von Spohr, vorgetragen vom K. S. Kammermusikus Hrn. Seelmann. — Zweiter Theil: Ouvertüre zu Leonore (Nr. 3) von Beethoven. Arie aus der Nachtwandlerin, ges. v. Frl. Meyer. Zwei Piècen für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. R. Wehner. Lieder mit Clavierbegleitung von Schubert, Meyerbeer und Eckert, gesungen von Frl. Meyer.

2) Erster Theil: „Meeresstille und glückliche Fahrt". „Adelaide" gesungen von dem K. S. Hofopernsänger Hrn. Rudolph. Phantasie für schottische Nationallieder für Violoncell, vorgetragen von dem K. S. Kammermusikus Ernst

Kummer. Lieder mit Clavierbegleitung von Schubert und Speier, gesungen von dem K. S. Hofopernsänger Hrn. Abiger. Pièce de Salon für Violoncello über Themen aus Don Sebastian, componirt und vorgetragen von Hrn. Kummer. Duett aus Wilhelm Tell, gesungen von den HH. Rudolph und Abiger. — Zweiter Theil: Scene und Chor aus Euryanthe. — Die Soli von den beiden Obigen, die Chöre von der hiesigen Liedertafel gesungen. Symphonie C-Moll von Beethoven.

3) Erster Theil: Ouvertüre zu „Anakreon". Arie aus Joseph in Egypten, gesungen von dem K. S. Hofopernsänger Hrn. Weirelstorfer. Concert für Violine von David, vorgetragen von dem K. S. Kammermusikus Hrn. Tröstler. 2 Lieder mit Clavierbegleitung von Marschner und Esser, gesungen von Hrn. Weirelstorfer. Tarantelle für Violine von Fr. Schubert, vorgetragen von Hrn. Tröstler. — Zweiter Theil: Sinfonia eroica von Beethoven.

4) Erster Theil: Ouvertüre zu „Rosamunde" von Fr. Schubert. Scene und Arie „Oh patrice" aus Tancred, gesungen von Frau Mittländer-Rudersdorf. Rondo gracioso für Harfensolo von Godefroid, vorgetragen von Frau Jeanne Pohl (geb. Eyth). Concertino für Waldhorn, vorgetragen von dem K. S. Kammermusikus E. Börner. Lieder mit Clavierbegleitung von Krug, Mendelssohn und Schubert, gesungen von Fr. Mittländer-Rudersdorf. Feentanz für Harfensolo von Parish Alvars, vorgetragen von Frau Jeanne Pohl. — Zweiter Theil: Beethoven's Musik zu Egmont mit declamatorischer Begleitung von Mosengeil, gesprochen von K. S. Hof-Schauspieler Fischer, die Gesänge von Frau Mittländer-Rudersdorf.

Dazu kamen zwei Extra-Concerte, das eine zum Besten der hiesigen Marienstiftung, (Kleinkinderbewahranstalt, Spinn- und Nähschule) wo hiesige Dilettanten mitwirkten: Erster Theil: Vater Unser von Himmel. — Zweiter Theil: Ouvertüre zu Oberon. Terzett aus Hans Heiling. Phantasie für Clarinette. Introduction und Duett aus Faust von Spohr. — Dritter Theil: das Lied von der Glocke von A. Romberg. Dann ein Concert von den vereinigten Musikchören der Musikdirectoren Hugo Hünerfürst aus Dresden und G. Hartmann aus Meißen. — Erster Theil: Ouvertüre zu Leonore (Nr. 3). Baß-Arie aus Euryanthe, gesungen von dem K. S. Hofopernsänger H. Conradi. Ouvertüre zum Sommernachtstraum. Marsch aus den Ruinen von Athen. — Zweiter Theil: Symphonie Nr. 1 C-Dur von Fr. Schubert. — Dritter Theil: Ouvertüre zu Euryanthe. Lieder mit Clavierbegleitung und Arie aus Titus, gesungen von Hrn. Conradi. Walzer. —

Außerdem gab Hr. H. Hünerfürst hier noch ein paar einzelne Concerte. —

Wenn das Gehörte schon Monatelang verhallt ist, so muß man sich mit einem summarischen Bericht begnügen. Die Leistungen des Hartmann'schen Orchesters verdienen die vollste Anerkennung — und wenn man leider! in den Programmen Schumann und Wagner vermißt, so liegt das keineswegs darin, daß Hr. Hartmann nicht der neuen Richtung huldige, sondern gerade in der Pietät dafür —: es ist nun einmal nicht zu leugnen, daß für Wagner'sche Ouvertüren das Orchester einer Mittelstadt nicht ausreicht ohne sie zu verderben! Einzelnes wie der Brautzug aus Lohengrin, Einzug auf Wartburg aus Tannhäuser, Friedenschor und Finale aus Rienzi und Anderes ist bei anderen Gelegenheiten gebracht worden. Uebrigens hoffen wir auch darin einen Fortschritt für nächsten Winter. — Für die Leistungen der Gäste bürgen theilweise schon ihre Namen. Frau Jeanne Pohl, Frl. Meyer, die HH. Weirelstorfer, Rudolph, Seelmann, Wehner und Kummer ernteten den rauschendsten, verdienten Beifall.

Im Dom kam am Charfreitag Schneider's „Weltgericht" (hier zum drittenmal, aber stets mit verschiedener Besetzung der Solostimmen) zur Aufführung. Eben darum war es eine der gelungensten, da die Dilettanten-Chöre deshalb um so besser gingen. — Die Soli wurden gesungen von den Damen Frl. Clara Brockhaus aus Leipzig und Frau Mittländer-Rudersdorf und den Herren Hofopernsängern: Abiger, Weirelstorfer und Conradi aus Dresden. Ueber alle ist nur ein anerkennendes Urtheil zu fällen, doch gebührte die Palme des Tages Frl. Brockhaus. — Der vielfassende Dom war gedrängt voll — eine große Anzahl Fremder hatte eine Extrafahrt des Dampfschiffes herbeigeführt, so daß es auch den Dresdner Hörern möglich war das Oratorium, das 5 Uhr stattfand, zu besuchen und noch vor Nacht wieder zurück zu sein. —

Zum Besten der Hinterlassenen Fr. Schneider's, (der am Sängerfest 1844 im hiesigen Dom seine Composition selbst dirigirte) soll nächstens noch im Dom ein geistliches Concert stattfinden. Es werden fast nur Schneider'sche Compositionen zur Aufführung kommen. Wahrscheinlich werden wir da auch Gelegenheit haben dabei die aus Dresden so gerühmte Sängerin Frl. Katharina v. Coniar mit zu hören.

Louise Otto.

Braunschweig, den 25sten April. Das dritte und letzte Concert unseres verehrten Franz Abt unter Mitwirkung der Liedertafel fand am Sonnabend den 22sten April in dem prachtvollen, antiken Saale des Neustadt-Rathhauses Statt. Das Programm war ein eben so gewähltes als reichhaltiges und gab unserer wackeren Liedertafel Gelegenheit, ihre Kräfte zu zeigen. Hr. Concertmstr. Müller wirkte in einem Duo für Violine und Pianoforte von Lafont und Herz mit. Ein Terzett mit Chor von Kücken „die sanften Tage", ausgeführt von Frl. J. Ney, HH. Himmer und Freund und der Liedertafel, fand ungemeinen Beifall. Als Gäste wirkten außer Frl. Jenny Ney aus Dresden auch noch Frau Sophie Förster aus Berlin mit, und wenn Erstere durch ihre reich begabten Stimm-Mittel und durch die gewaltige Fülle dersel-

den die Zuhörer entzückte, so erwarb sich Frau S. Förster durch ihren überaus seelenvollen Vortrag allgemeinen stürmischen Beifall. Wie wir erfahren, wird die letztgenannte so talentvolle Künstlerin beim großen Rheinischen Musikfeste in Aachen in zwei Oratorien als erste Sängerin mitwirken.

H. S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Ander aus Wien gastirte mit großem Beifall auf der Münchner Hofbühne.

Wilhelmine Clauß concertirt in London und erfreut sich reichen Erfolges.

Der Sänger Reger vom kaiserl. Hofopertheater in Wien giebt in Frankfurt a. M. Gastrollen.

Tichatscheck gastirt in Hamburg als Tannhäuser. In derselben Oper nahm Frl. Garrigues als Elisabeth vom Hamburger Publikum Abschied. Letztere gastirt gegenwärtig in Stuttgart.

Ferd. Hiller hat seine Stelle als Dirigent des städtischen Gesangvereins in Cöln niedergelegt. Statt seiner wurde Hr. Reinthaler als Director von jenem Verein gewählt.

In Altona hat der hin und wieder schon in dies. Bl. genannte J. Böje im Laufe dieses Winters einen Cyclus von sechs Quartettunterhaltungen gegeben, deren letzte am 4ten Mai stattfand.

C. F. Becker hat nach 25jähriger Amtsthätigkeit seine Stellung als Organist an der Nicolaikirche zu Leipzig freiwillig aufgegeben, um sich in's Privatleben zurückzuziehen. Zu seinem Nachfolger ist Hr. H. Schellenberg ernannt worden.

In Danzig concertirt der Violoncellist Kellermann, in Mainz trat Kathinka Heinefetter als Norma auf.

Frl. Büry, die in London am 28sten April in der italienischen Oper des Drurylanetheaters als Nachtwandlerin mit großem Erfolg aufgetreten ist, hat dort auch ein Engagement für nächsten Winter angenommen, und wird deshalb künftigen Winter nicht nach Leipzig kommen.

Musikfeste, Aufführungen. In Erfurt kamen zwei Oratorien, das eine von Ketschau, „der Todestag des Herrn", das andere von Markull, „das Gedächtniß der Entschlafenen", zur Aufführung.

In dem letzten Concert der philharmonischen Gesellschaft in London kam eine Symphonie (F-Moll) von Jacob Rosenhain zur Aufführung.

Todesfälle. Am 18ten April starb in Braunschweig der Kapellmeister Wiedebein.

Vermischtes.

Ferd. Hiller hat sich, durch die Behörde veranlaßt, bereit erklärt, vor dem Cölner Lehrerverein wöchentlich einen einstündigen Vortrag zu halten, um die musikalische Bildung der Lehrer zu erweitern und ihr einen höheren Aufschwung zu geben.

H. H. Pierson hat den zweiten Theil des Göthe'schen Faust nach einer Bearbeitung für die Bühne von Dr. Wollheim in Musik gesetzt. Das Werk kam in Hamburg zur Aufführung, und soll auch in Dresden und Bremen angenommen sein.

Das in München projectirte Musikfest wird wegen Mangel eines passenden Locales nicht zu Stande kommen.

Zur Erinnerung an die festlichen Tage der kaiserlichen Vermählungsfeier in Wien beabsichtigt man daselbst ein „Album" von Compositionen herauszugeben. Es ergeht indeß den Unternehmern wie den Redacteuren der deutschen „Musenalmanachs" — sie wissen sich vor der Fluth des Stümperthums, das sich gedruckt zu sehen wünscht, kaum zu retten. Dem Vernehmen nach sollen bereits über hundert Compositionen eingelaufen sein.

Wie man zu Vieren ein Quintett zu Stande bringt: In einer kleinen, rheinischen Provinzialstadt, wo man den Leuten gewichtige Programme, die weit über die Kräfte der Ausführenden gehen, in die Hände zu geben pflegt, sollte das Quintett aus Kreutzer's „Nachtlager von Granada" zur Aufführung kommen; es fehlte aber der Bassist. Man wußte sich dadurch zu helfen, daß man einen Bassisten, mit der Stimme in der Hand, hinstellte, der nach dem bekannten Berliner Witzwort verfuhr: „man so thun", also: ab und zu den Mund, wie zum Singen, öffnete, ohne auch nur einen Laut von sich zu geben, und so ward das Quintett, laut Programm, glücklich zu Ende geführt. — Das Publikum soll, zum Ergötzen des finnigen Dirigenten, durchaus nichts vermißt haben, also: Probatum est.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Richard Mulder, Op. 44. Les loisirs de la chatelaine. Six morceaux caractéristiques pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. Einzeln à 12½ Ngr.**

Es sind diese sechs Stücke von der Verlagshandlung sehr elegant ausgestattet. Ihr Inhalt gehört dem Salon an. Freilich giebt's auch höhere Salons, in denen man nur Ausgezeichnetes spielt und hört. Solche Salons habe ich aber hier nicht im Sinne, sondern ich meine ein Theezimmer, in welchem man durch etwas Musik die stockende Unterhaltung beleben will. Zu diesem Zwecke können die vorliegenden Compositionen empfohlen werden. Sie sind leicht ausführbar, durchgängig claviermäßig geschrieben, und machen sämmtlich recht heitere Gesichter. Sie sind für das flüchtige Amüsement geschrieben und erfüllen hier ganz ihren Zweck. Es sind folgende: Rêverie sous l'ombrage, Capricetto; Le Bal, Valse de Salon; Les Gondoles, Tarentelle; Les Vendanges, Mazurka; Fête sur la terrasse, Marche brillante; Promenade du matin, Pastorale. In allen ist der Charakter, den die Ueberschriften zeigen, in so weit dargestellt, als es der allgemeine Zweck erlaubt, für den sie bestimmt sind. Da es eine große Anzahl von Leuten giebt, die überhaupt nicht mehr begehren als ihnen in diesen und ähnlichen Stücken geboten wird, so läßt sich nichts weiter dagegen einwenden. Wenn aber Componisten, von einem speculirenden Industrietriebe angestachelt, die Schwäche der Menschen benutzen und davon eine förmliche Profession etabliren, obschon sie die Natur eigentlich nicht zum Handwerkerstand bestimmt hat, so möchte man manchmal sich versucht fühlen, etwas mit der kritischen Donnerkeule darein zu schlagen oder mittelst einiger Minen diese Industrietabernen in die Luft zu sprengen. E. K.

E. Albert, Op. 24. Michelemma. Variations sur un air napolitain pour Piano. **Berlin, Schlesinger. ¾ Thlr.**

Es verdient schon Lob, daß der Componist für sein Werk nicht den anspruchsvollen Titel Fantaisie brillante gewählt hat, mit dem man in neuester Zeit oft Variationen bezeichnet, die wenig Phantasie verrathen und deren Brillance oft nur in einer überflüssigen Menge von bunten Notenfiguren besteht. Hr. Albert hat das neapolitanische Volkslied sehr hübsch variirt und ein Unterhaltungsstück der besseren Gattung geschaffen. Die technischen Schwierigkeiten sind nicht unbedeutend, das Werkchen ist somit nur sehr tüchtigen Spielern zugänglich.

Joh. Kafka, Op. 32. Erinnerung an Steinbach. Idylle für Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Ein Salonstück gewöhnlicher Art, etwas an die tyroler und steirischen Volksweisen erinnernd. Die Behandlung des Instrumentes ist nicht anders, als bei anderen dergleichen untergeordneten Unterhaltungsstücken. Die Schwierigkeiten sind bedeutend und es ist das übrigens sehr geschmackvoll ausgestattete Werkchen daher allen sentimentalen Dilettanten, die nur spielen, um zu spielen und dabei nicht gern viel nachdenken, zugänglich.

Ferd. Waldmüller, Op. 101. Divertissement sur des motifs favoris du Ballet „Isaura“ de Ad. Adam, pour le Piano. **Wien, Witzendorf. 45 Kr.**

Eine sehr hübsche Vignette schmückt den Titel dieses Opus — und das ist das Beste oder vielmehr einzige Gute bei der Sache. Das Werk selbst ist höchst unbedeutend und fade, abscheulich klingt der Anfang durch die Quinten-Parallelen im Basse:



und der Mann hat schon mit mehr als 100 Werken die Welt beglückt!

C. Wehle, Op. 30. Un songe à Vaucluse. Rêverie-Nocturne pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.**

—— —, **Op. 31.** Sérénade napolitaine pour le Piano. **Ebend. 17½ Sgr.**

Zwei Salonstücke der besseren Richtung, die wir geübten Spielern empfehlen.

Tänze, Märsche.

W. Kühner, Bergmanns-Marsch nach dem beliebten Bergmanns-Lied von Kücken, für das Pianoforte bearbeitet. Stuttgart, Ebner. 18 Kr.

Was der Titel verspricht ist in diesem Werkchen gehalten: das Kücken'sche Lied ist in den Marsch verwebt, nach welchem außer Bergleuten auch Soldaten, Nationalgardisten und wer sonst Lust dazu hat, marschiren können.

Intelligenzblatt.

Musikalien-Nova.

Im Verlage von *F. W. Arnold* in Elberfeld sind so eben erschienen:

Beethoven, Op. 50. Deuxième Romance pour Violon avec Piano. 15 Sgr.

Bordese, L., Der erste Lehrmeister im Gesange f. d. Umfang jeder Stimme, mit deutsch. u. franz. Text. 2 Thlr.

Gade, N. W., Drei Gedichte von Andersen mit Piano. 15 Sgr.

Kalliwoda, J. W., Op. 147. Drei Balladen f. Mezzosopran oder Bariton.
Nr. 1. Des letzten Kaisers Rheinfahrt. 10 Sgr.
Nr. 2. Gisela. 10 Sgr.

Loewe, C., Op. 121. Zwei Balladen mit Piano.
Nr. 1. Kaiser Otto's Weihnachtfeier, für Alt oder Bass. 12½ Sgr.

Mendelssohn, F., Gondellied, arr. f. Pfte. zu 4 Händen. 12½ Sgr.

Reissiger, C. G., Op. 195. Nr. 2. Pharao, Ballade f. Sopran oder Tenor und Pfte. 10 Sgr.

Schumann, R., Op. 126. Sieben Clavierstücke in Fughettenform. 1 Thlr.

En dépot chez *F. Hofmeister* à Leipzig:

„L'art de chanter"
Théorie et pratique
suivies du
Vademecum du chanteur
contenant des exercices nécessaires, pour former, développer et égaliser la voix écrits dans tous les tons et pour toutes les voix
et de
vingt-quatre vocalises
par
H. Panofka (Op. 81) Propriété de l'auteur.
Enregistre aux archives de l'union.

Ouvrage approuvé par le conservatoire imperial de musique et de declamation de Paris, par l'institut de France ainsi que par les conservatoires de Bruxelles, de Marseille, de Liége etc. etc.

Prix.

L'ouvrage complet pour Soprano, Mezzo-Soprano ou Tenor. 10 Thlr. 20 Ngr.
id. „ Contralto, Baryton ou Basse. 10 Thlr. 20 Ngr.
Le vademecum seul. 6 Thlr. 20 Ngr.
Les 24 vocalises pour Soprano, Mezzo-Soprano ou Tenor. 6 Thlr. 20 Ngr.
id. „ Contralto, Baryton ou Basse. 6 Thlr. 20 Ngr.

Bei *G. W. Korner* in Erfurt erscheint binnen 14 Tagen die 3. Auflage:

Kirchen- und Haus-Choralbuch
zum „Deutschen evang. Kirchengesangbuch" von Dr. *Volckmar.*

Neue Musikalien

im Verlage
von
***Breitkopf & Härtel** in Leipzig.*

Flügel, G., Op. 36. Sonate für das Pianoforte (No. 5, C-dur). 1 Thlr.
Gade, Niels W., Nachklänge von Ossian. Ouverture für Orchester (A-moll). Partitur. 1 Thlr. 15 Ngr.
Gouvy, Th., Sonate pour le Piano. 1 Thlr.
— —, 2me Sérénade pour le Piano. 10 Ngr.
Josephson, J. A., Op. 9. Frühlings-Nahen (Islossningen). Phantasie für Chor, Solostimmen und Orchester. Deutsch und Schwedisch. Klavierauszug, 25 Ngr. Singstimmen, 20 Ngr.
— —, Op. 18. Drei Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsch und Schwedisch. 20 Ngr.
— —, Op. 22. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsch und Schwedisch. 15 Ngr.
Liszt, F., Sonate für das Pianoforte. 1 Thlr. 15 Ngr.
Maier, Julius, Deutsche Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass bearbeitet. Drittes Heft. 1 Thlr.
Mozart, W. A., Quintett für Horn, Violine, 2 Bratschen und Bass (Es-dur). Neue Ausgabe. Partitur, 20 Ngr. Stimmen, 25 Ngr. Klavierauszug zu vier Händen, 25 Ngr.
Thalberg, S., Ouverture de l'Opéra: Florinda à grand Orchestre. 3 Thlr.
Tulou, 30 Duos pour 2 Flûtes. Classés progressivement et adoptés pour les Classes du Conservatoire de musique à Paris. Livre I. Op. 102. Trois Duos élémentaires, 1 Thlr. 5 Ngr. Livre II. Op. 103. Trois Duos très-faciles, 1 Thlr. 5 Ngr. Livre III. Op. 104. Trois Duos très-faciles, 1 Thlr. 5 Ngr.

Sechter, S., Die Grundsätze der musikalischen Composition. Zweite Abtheilung. gr. 8. geh. 2 Thlr. 10 Ngr.

Bei dem Orchester des Unterzeichneten können Musiker unter annehmbaren Bedingungen Engagement erhalten. Hierauf Reflectirende wollen sich unter franco Briefen, mit Angabe des Instruments, welches sie spielen, an denselben wenden.

Edmund Neumann,
Musikdirector.

Adresse: Musikalienhandlung von C. A. André, (Haus Mozart, Zeil,) in Frankfurt a. M.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 22. Den 26. Mai 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum.

Von

Fran Lißt.

Wie unzureichend uns auch der Antheil erscheinen mag, welchen Beethoven die Musik am Drama nehmen ließ, als er ihre Accente mit aller ihnen innewohnenden Macht des Ausdrucks den tragischen Situationen in Goethe's Egmont aneignete, so heftete er gleichwohl seinen Namen unzertrennlich an dies Drama, welches wohl kaum irgendwo ohne die schwungvollen Tonglossen zur Aufführung kommt, mit welchen Beethoven es bereicherte. Der von ihm gemachte Versuch, seine Kunst mit dem Bedeutendsten zu verschwistern, was das Drama aufzuweisen hatte, statt, wie bis dahin geschehen war, sich mit lyrischen Ergüssen zu begnügen, welche stückweise auf verschiedene Personen vertheilt und durch einen Nothbehelf von dramatischer Handlung zusammengehalten waren, — der Versuch Melpomenen selbst die Gewalt der Töne zu verleihen, war trotz seiner Befangenheit zu kühn, zu entschieden, als daß schon damals die Kritik sich seiner Halbheit hätte bewußt werden können. Es bedurfte vor allem Verständniß und Besitznahme der Idee und des Factums in Geistern, welche dieser Materie als competent nahe standen, ehe man fähig war, sich über ihre Anwendung in ein Für oder Wider einzulassen. — Ein minder titanischer Genius als Beethoven, aber ein mit sehr zartem, feinfühlendem, vollkommen gebildetem Geiste begabter Componist, welcher in seiner Weise besonders auf die Annäherung und innigere Verschmelzung von Musik und Literatur sehr fördernd wirkte, beide mit einer Art wohlthätigen Zwang in dieselbe Strömung leiten half — Mendelssohn, dessen tactvolle Behutsamkeit der Oper gegenüber seiner Z[illegible]n den Musikern als Zaghaftigkeit oder Schwäche gedeutet wurde, bewies gleichwohl durch ein mit vollerem Erfolg gekröntes Betreten des von Beethoven eingeschlagenen Weges, wie wohl er die Wichtigkeit jenes ersten Schrittes zu erkennen wußte, so wie nicht weniger dadurch, daß er dem aufreizenden, prickelnden Anliegen, sich der Oper zuzuwenden, mit Beharrlichkeit so lange widerstand, bis er in Geibel einen Librettodichter gefunden hatte, mit welchem eine Vereinigung zu gemeinsamem dramati-

schen Schaffen eine Art Sicherheit des künstlerischen Gelingens zu gewähren schien. Sein sinniges Eingehen und Fortschreiten auf dem von Beethoven eingeschlagenen Weg wird überdies aus der Wahl dramatischer Stoffe klar, welchen er die Musik aneignete und die nur auf solche Werke fiel, die im Allgemeinen ein der musikalischen Bearbeitung günstigeres Feld bieten, als Egmont. Er erkannte die den Chören zukommende Bedeutung und wies durch seine Athalia, Antigone, so wie durch seinen Sommernachtstraum die farblosen Stoffe zurück, welche der Reflexion angehören und hauptsächlich durch den Verstand erfaßt sein wollen. Mit seiner Composition gewährt uns der Sommernachtstraum die Anschauung eines der kostbarsten, schillerndsten, selten gearbeiteten Kleinodien aus dem Schrein Shakespeare's, dessen Pracht vervielfältigt wiederscheint, aus allem, was die Musik an zartem Schimmer, hehrem Glanz und eigenthümlicher Gluth ausstrahlt. Vollständiger in seinem Gegenstand aufgehend, als dies bei Beethoven der Fall ist, setzte er durch Einführung der Chöre mit einem Sprung über die engen Grenzen weg, welche jener seiner Mitbethätigung am Drama gesetzt hatte. So gelang es ihm nicht allein, Vollkommneres in diesem Genre zu leisten; er brachte vielmehr kraft seiner musikalischen Interpretation ein schönes Gedicht zu neuer Anerkennung, statt sich einfach einem schon feststehenden Erfolg anzuschließen. Wir sehen im Sommernachtstraum ein wohl kaum vorher dagewesenes Beispiel, daß ein Meisterwerk der Poesie sich nur an der leitenden Hand der Musik auf den Brettern acclimatisirt, nur durch sie mit Nachdruck auf den Repertoires der Bühnen eingeführt wird. Diese Thatsache erinnert uns an eine bekannte Anecdote, die von Goethe und Beethoven erzählt wird. Als sie eines Tages zusammen spazieren gingen und viele Vorübergehende den Hut abnahmen, klagte Goethe „wie lästig es doch oft werde, von so Vielen gekannt zu sein." „Vielleicht bin ich es, den man grüßt," erwiederte Beethoven nicht ohne Malice. Bei der Aufführung des Sommernachtstraums hören wir auch Thalia sich beschweren über die Last des Danksagens für alle die Beifallsbezeugungen, und dann Euterpe lächelnd darauf antworten: „Vielleicht bin ich es, die man grüßt."

Man kann den Sommernachtstraum nicht erwähnen, ohne mit Verwunderung dieß poetische Product zu betrachten, wo Shakespeare, von dessen Cyclopen-Händen wir gewohnt sind, Granit, Marmor und Thon zu unvergänglichen colossalen Werken verarbeitet zu sehen, sich darin gefällt, wunderbare Geflechte aus feinstem Filigran zu winden, in den Glanz des kostbarsten Pietradura der Poesie feingemeißelte Goldkunstwerke, Figürchen einzuarbeiten, welchen vollendete Niedlichkeit ihren Hauptreiz verleiht. Es gewährt uns dieß Stück einen der subtilsten Beweise für die Macht des Genies, aus den verschiedenartigsten Elementen ein harmonisches Ganze zu bilden, zu zeigen, wie es die überraschendsten Uebereinstimmungen, Ausgleichungen, Verwandtschaften herausfindet, um Substanzen aneinanderzureihen und zu verbinden, welche anfangs spröde sich abzustoßen schienen, welche das geistige Auge als schreiend empfand, wie man von unharmonischen Farbengebungen zu sagen pflegt. Betrachten wir zuerst die als gerechtfertigt und nothwendig erscheinende Vereinigung dreier gänzlich verschiedner Handlungen, so werden uns alsbald drei schwierig zu verbindende Elemente entgegentreten: das Sentimentale, das Phantastische, das Komische. Drei sehr ungleiche Formen der Gesellschaft: Alterthum, Mittelalter, moderne Zeit. Drei sehr ungleiche Ausdrucksweisen des Schönen: Liebe, Imagination und Kunst. Alle diese bunten Fäden sind so sinnreich verkettet, daß es unmöglich sein würde, einen einzelnen dem Gewebe zu entziehen, ohne das Ganze zu entstellen.

Das Gefühl bildet in dem Theil der Handlung das Hauptmotiv, welcher mit trefflicher künstlerischer Absicht in das Alterthum zurückverlegt ist, da ja dieß Gebahren des Herzens, wie es in diesen Liebenden sich zeigt, der menschlichen Natur, unabhängig von Zeit, Ort und Sitten, so innerlich eigen ist. So glüht unter allen Zonen die Liebe in jungen Herzen, so keimen zu allen Zeiten Zärtlichkeit, Hingebung, Scham und Verzagen, Zorn und Eifersucht aus dem Innern des Weibes, so florirt väterlicher Egoismus neben Härte, Habsucht und Ehrgeiz unter allen wechselnden Formen menschlicher Gesellschaft. — Die Phantasie entwickelt sich in dem ihr zusagendsten Medium: dem Feenreich, dessen Idee im Mittelalter aus einer unwillkührlichen und unerwarteten Vermischung christlicher Anschauung mit nordisch mythischen Erinnerungen sich bildete. Das Häßliche, welches in griechischer Poesie und Kunst nur als eine Vereinigung von Symbolen erscheint, welche nicht sowohl auf heimischem Boden gewachsen, als aus der Fremde eingeführt worden, nimmt im Reiche der Phantasie unbestritten seine Stelle ein; die Laune läßt es ohne Bedenken zu, weil sie sich in Contrasten gefällt, welche ein unerklärlicher Zauber vor ihren Augen in anziehende Gegenstände verwandelt, in die sie sich vernarrt, nicht ihrer Eigenschaften wegen, sondern aus Hang zur Abwechselung, zu Mannichfaltigkeit des Genusses, zu Seltsamkeit, wie sie nach einander durch Liebesverdruß, Unbeständigkeit oder Neugier erzeugt werden. — Das Komische ist dem wirklichen Leben

der Gegenwart entnommen. Diese Poltron-Naturen, kleinlich, materiell, plump und dumm egoistisch, wie sie sind, kriechend gegenüber jeder Macht und aufgebläht wegen Verdiensten, die Niemand anerkennt, als sie selbst, erscheinen überall und zu allen Zeiten wieder, und geben so den unverwüstlichen Stoff zum Komischen her. Da sie individuell gänzlichem Vergessen geweiht sind, so ist es nothwendig daß sie mit dem Firniß gegenwärtiger Zustände überstrichen werden. Das Alberne bedarf um hervorzutreten nur der oberflächlichsten Formen der Gesellschaft; diese Formen müssen uns aber noch gegenwärtig sein, wenn es als Lächerliches wirken soll.

Wer früher daran gedacht hätte, drei von einander gänzlich unabhängige Handlungen zu verketten, deren jede einem so durchaus verschiedenen Genre und so weit auseinander liegenden Epochen entlehnt ist, würde scheinbar der Kunst ein unmögliches Problem zu lösen zugemuthet haben. Könige und Handwerker zusammenzubringen, die Herzensbegebenheiten von zwei jungen harmlosen Liebespaaren dem Zwist jener beiden leichten, flatterhaften, eigensinnigen Genien beizugesellen, germanische Elfenwirthschaft mit antikem Heldenpathos in einem Kessel zu sieden, würde vor der gelungenen Ausführung dieses genialen Kunststücks als eine Personificirung des Absurden erschienen sein. Aber das Genie weiß in einer geschickten Verbindung von Wagniß und Maaß, welches ihm selbst da selten fehlt, wo die Menge seinen raschen Aufflug für tollkühn hält, auch abgerissene Theile von weitauseinander liegenden Gesammtheiten und Tonreihen aus den entferntesten Tonarten in ein homogenes Ganze, in wohlthuende Harmonien zu verschmelzen. Schon Shakespeare verbindet durch lieblich phantastische Bande, durch die aufs Allerfeinste nüancirte Abstufung in der Farbengebung, durch jenes unmerkliche Mischen von rosigen, ätherblauen und liliasirten Tinten, durch meisterhaft angelegte Uebergänge und geisterquickende Assonanzen die beiden entgegengesetzten Pole des Alterthums und Mittelalters, in dem er die ihnen geläufigsten Typen in Berührung bringt, bis dann Goethe sie in ihren entschiedensten Gegensätzen, in der vollständig entfalteten Pracht ihres Glanzes, ihrer Größe sich begegnen läßt. Und wie ist es möglich, die kühne Conception dieser Idee, ihre glückliche Ausführung durch den brittischen Poeten zu bewundern, den man sich mit einem in die Tiefe der Jahrhunderte spähenden Janushaupte vorstellen möchte, ohne zugleich den unverzeihlichen Anachronismus zu bemerken, dessen man sich auf deutschen Bühnen schuldig macht, indem man die antiken Personen dieses Stückes in mittelalterliche Costüme vermummt. Auf welche Weise das Stück auch zu Shakespeare's Zeiten auf der Bühne gegeben worden sein mag, mit den Erfordernissen, Gewöhnungen und Hülfsmitteln, welche der scenischen Kunst seitdem erwachsen sind, dürfen wir uns nicht an den Buchstaben der Tradition halten; wir müssen ihren Geist erfassen. Was immer die Ursachen sein mögen, welche diesen Gebrauch eingeführt, Shakespeare, wenn er heute wieder unter uns wandeln könnte, würde sicherlich energisch die Aufrechterhaltung des materiellen sichtbaren Ausdruckes der Idee beanspruchen, welche ihm vorschwebte, als er die Hauptintrigue seines Stückes in das griechische Alterthum verlegte. Das Genie thut nichts ohne Grund. Wäre dieser auch verborgen, hüllte es auch seine Gedanken in räthselhafte Formeln, deren Sinn nicht leicht herauszufinden ist, so dürfen wir trotz dem kein Jota an diesen Formeln ändern. Je ungebräuchlicher sie sind, je dunkler ihr Sinn, um so weniger dürfen wir wagen, irdend etwas wegzunehmen oder zuzufügen, um sie unverletzt spätern Zeiten zu überliefern, denen es vielleicht aufbehalten ist, dem Dasein solcher Sphynxe ein Ende zu bereiten. Goethe sagt, daß er in sein erhabenstes Werk, den Faust, viel eingeheimnißt habe. Jeder Künstler, jeder Poet haucht seinem Werke den Duft eines unausgesprochnen Gedankens ein, welcher sich dem Gefühl früher mittheilt, als er definirt werden kann. Hüte man sich also mit täppischem Finger auch nur ein Atom des Farbenstaubes zu zerstören, welcher mit zu dem Ganzen einer geistigen Blüthe gehört. Warum hat Shakespeare gerade die Namen Athen, Theseus, Hyppolita gewählt, die er so leicht mit andern vertauschen konnte? Man macht sie aber zu abgebrochenen Dissonanzen, wenn man sie ihrer angehörigen Attribute entkleidet. Costüme und Architecturen dürfen nicht anders als im griechischen Styl hergestellt werden, so wie für die Elfen Phantasiekleidungen beibehalten werden müssen, die so viel als möglich Pflanzengestaltungen und dem Costüm der Zeit anzunähern sind, welche ihnen Leben in der Idee gab, so wie man drittens das Costüm der Arbeiter durchaus mit dem gegenwärtig gebräuchlichen in Uebereinstimmung zu bringen hätte, da der Dichter schon durch ihre Namen andeutet, daß sie jetzt und später der Gegenwart angehören sollen. Die Nüancen der verschiedenen Epochen liegen für gute Augen zu klar am Tage, als daß man ihr Hervorheben in der Darstellung vernachlässigen dürfte. Auch wäre es unrichtig vorgeben zu wollen, daß die Namen Theseus und Hyppolita nur als Anklänge an die mythologischen Gewohnheiten der italienischen Poesie zu betrachten wären, denn Shakespeare hat sie nirgend anders von dem Gebiet der gesunden Vernunft Besitz nehmen lassen, wie es hier geschehen wäre, wenn nicht eine leitende Idee ihr prismatisches Band um all' diese Verschiedenheiten

gezogen hätte, wenn nicht die poetische Phantasie, diese geheime Ordnerin des scheinbar Verwirrten, alles in ein und denselben magischen Schleier hüllte. —

Wenig Organisationen sind derartig begabt, um das Schöne in seinen drei hauptsächlichsten Kundgebungen zu empfinden und wir möchten sagen, auszuüben: in Gefühl und Leidenschaft, wie unser Herz sie empfindet; in Poesie und symbolischem Mythus, wie unser Geist sie erfaßt; in Typen und Bildern der edelsten und besten Triebe des Menschen, wie sie in der Kunst dargestellt und verkörpert werden. Mit anderen Worten, das zu lieben was über das gewöhnlich Gute hinausgeht: Poesie zu verstehen und Kunst zu schaffen. *Liebe, Imagination* und *Kunst*. Wenige Formen der Kunst sind fähig, mit der Schilderung der Gefühle und Leidenschaften, wie sie im wirklichen Leben zum Ausdruck kommen, die Darstellung derselben in den Gestalten zu verbinden welche die rege Phantasie des Volkes ihnen leiht, und zugleich mit einer Darstellung des Verfahrens welches die Kunst anwendet sie den ihr eigenthümlichen Formen anzueignen. Shakespeare hat alle diese Einzelheiten vereinigt, deren innige Verwandtschaft sich unter einer scheinbaren Entfernung verbirgt. Er hat das Gefühl, und besonders die *Liebe* in ihrem unmittelbaren Einwirken auf das Leben geschildert, indem er in dem Geschicke seiner Hauptpersonen den Einfluß jener geheimnißvollen, überirdischen Wesen sichtbar werden läßt, mit welchen die *Imagination* der Menschen immer sich beschäftigte, und hat alle diese Conturen auf's Zarteste verwischt aufgetragen, mit dem leichtesten, duftigsten Crayon hingeworfen. Und mitten in alle diese Bilder, stellt er mit eben so natürlicher als überraschender Nonchalance die Darstellung des unbeholfenen Treibens, der rohen, ungehobelten Anfänge, aus denen die *Kunst* sich losringt. Obwohl es hier nur auf die dramatische Kunst abgesehen ist, finden die Künstler alsbald ein allgemeines Bild der bitteren, widerwärtigen Schwierigkeiten heraus, auf welche die Schöpfung, das Zutagefördern jedes Kunstwerks, stößt. Ueberall muß die Poesie, der Gedanke mit dem Handwerk, mit den Handlangern kämpfen, welche sie verkörpern sollten, mit den Hindernissen, welche deren untergeordnete Natur ihnen in den Weg legt, um sich so mit Mühseligkeiten, deren Vielfältigkeit nur sie allein kennen, die Werkzeuge zu bilden, deren sie bedürfen.

Mendelssohn hat mit sicherem Tact die Stellen des Werkes herausgefunden, an welchen die Musik durch kräftigende und verfeinernde Würze den Reiz des Ganzen erhöhen konnte. Er ließ seine Kunst den richtigst gemessenen Antheil am Stücke nehmen. Seine Ouvertüre schwingt sich durch ihre pikante Originalität, durch Ebenmaaß und Wohlklang im organischen Verschmelzen heterogener Elemente, so wie durch Anmuth und Frische vollständig auf die Höhe der Dichtung. Die Accorde der Bläser am Anfang und Schluß sind wie leise sinkende und wieder sich hebende Augenlider, und ist zwischen diesem Sinken und Heben eine anmuthige Traumwelt der lieblichsten Contraste gestellt, in welchen die von uns oben bezeichneten Elemente des Sentimentalen, Phantastischen und Komischen, jedes einzelne meisterhaft charakterisirt, in sehr zarten Schönheitslinien verschlungen sich begegnen. Mendelssohn's Talent schmiegte sich so vollkommen der heiteren, schalkhaften, bezauberten und bezaubernden Atmosphäre an, in welcher sich diese überaus sinnreiche Composition Shakespeare's bewegt. Es stand ihm so sehr wohl an, diese zauberischen Elfen zu schildern, und in ihren kosenden zwitschernden Gesang das Hineinbrüllen des Esels vernehmen zu lassen, ohne eine andere Mißstimmung in uns zu erregen, als wir sie empfinden, wenn in feinen geistigen Kreisen ein zweibeiniger Esel hier und da auch seine Stimme hineinmischt. Kein Musiker war so wie er dazu befähigt, die zärtliche aber in einer gewissen Aeußerlichkeit befangene Sentimentalität dieser Liebenden in die Musik zu übertragen, wie er im dritten Zwischenact in einer Art schön instrumentirten *Liedes ohne Worte* gethan hat, die Regenbogenduftigkeit, den Perlemuttschimmer dieser kleinen Kobolde zu schildern, die glänzende Emphase eines hochzeitlichen Hoffestes wieder zu geben.

Die dichterische Wahl, die er traf, ist eben so charakteristisch als bei Beethoven und später bei Schumann. Der verschlossen trübliche, düstere Hang dieses Letzteren warf sich auf ein Subject voll unruhigen Verzagens, voll räthselhafter Schwermuth, voll erhabenem Erbangen neben übermenschlicher Kühnheit. — Im Manfred erscheint auch eine Fee; doch sie ist kein in ihrem Schmollen, in ihrem Eigensinn reizendes Weib, welche eben so unüberlegt sich rächt als sie inconsequent treulos ist — es ist eine *Seele*, eine durchsichtig schimmernde Seele, welche von geweihter Grazie träuft, welche poetische Pfeile ausstrahlt. — Seinerseits hat auch Weber in der Preciosa eine jener Procurations-Vermählungen zwischen Musik und Drama versucht, in welcher Mann und Frau sich begegnen, ohne noch körperlich und geistig eins zu sein. Aber bei all seiner geistigen Ausbildung, die er als einer der ersten Componisten bekundet, welche auch literarisch sich bethätigten, betrog er sich auch diesmal, wie bei der Euryanthe, in der Wahl seines Stoffes. Der Text zu Preciosa ist eine anmuthige Skizze, die aber wie gewisse liebliche Wasserblümchen den Tag nicht überlebt, welchem sie das

Dasein verdankt. Wäre die reizende Musik, welche er dieser schwächlichen Grundlage einwebte, auf eine festere Gestaltung basirt, hätte er eine Zeichnung aus Goethe's, Shakespeare's oder Byron's Händen mit dem hebenden Colorit seiner Tonweisen beseelt, so würde sich Preciosa in der That und mit Recht den immer größere Bedeutung gewinnenden Versuchen anreihen, welche große Musik und große Dichtung zu vereinigen streben. Es darf uns nicht irren, aber wir müssen als von einem bemerkenswerthen Factum Notiz davon nehmen, daß die Größen der deutschen Literatur die wachsende Bedeutsamkeit dieser Bestrebungen nicht allein verkennen, sich vielmehr abhold und tadelnd ihnen gegenüber verhalten. So spricht Gervinus, dessen Forschungen auf historischem Gebiet der deutsche Geist mit Recht unter seine glänzendsten Trophäen reiht, dessen einseitige und vorurtheilsvolle Ansichten über Musik aber öfters unserer Bewunderung für ihn hemmend in den Weg treten, eine sehr geringschätzende Meinung über Mendelssohn's Antheil am Sommernachtstraum aus *). Der verdiente Beifall, welcher dem Werke überall zu Theil wird, mag als ein schlagender Gegenbeweis gegen den etwas hofmeisterlich ausgesprochenen Tadel des anerkannten Historikers dienen, und man kann überdies hinzufügen, daß ohne die Musik Mendelssohn's eine der schönsten Blumen aus dem Strauß, welcher Shakespeare's Scepter umblüht, schwerlich dem Publikum zugänglich genug geworden wäre, um sie als stehende Vorstellung des Repertoires fort und fort frisch zu erhalten.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Gustav Flügel, Op. 33. Dreizehn Choral-Vorspiele für die Orgel. — Erfurt, G. W. Körner.

Das in zwei Hefte getheilte Werkchen enthält zehn der bekanntesten Choralmelodien, in dreistimmiger, contrapunktischer Bearbeitung, welche strenggenommen nur ausgeführte Choräle sind, in denen die Melodie als Mittelstimme erscheint. Die Führung der beiden äußeren Stimmen ist leicht und natürlich, die freie Bewegung der obern Stimme bisweilen sogar anmuthig. Auch wenig geübte Orgelspieler werden sie ohne große Mühe einüben können. — Da der gewählte Titel „Choralvorspiele" zu der Annahme berechtigt, daß diese Choralbearbeitungen für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt sind, so wäre nothwendig gewesen, daß allen wenigstens eine kurze Einleitung vorausginge, wie dies bei einzelnen auch wirklich der Fall ist. Das praktische Bedürfniß fordert dies, wenn sie als fertige Choralvorspiele gelten sollen.

Den Schluß des zweiten Heftes bilden drei selbstständige Vorspiele, an denen wir mit dem besten Willen nichts Empfehlenswerthes aufzufinden vermögen. Die frei gewählten Gedanken sind unersprießlich, die thematische Arbeit ist steif und nicht frei von langathmigen Sequenzen; das Ganze macht den Eindruck als fühle sich der geschätzte Componist in diesem Kunstgebiete nicht recht heimisch.

Die Quintenfolge zwischen Tenor und Alt des zweiten Heftes, Seite 4, Zeile 1, Tact 3 und 4, ist hier von keiner besondern Wirkung.

J. G. Herzog, Op. 27. Sechs Orgelstücke. — Offenbach, J. André. Pr. 1 Fl.

Aus den Compositionen des Hrn. Herzog erkennt man auf den ersten Blick den gewandten Orgelspieler, der seine, an sich einfachen und schmucklosen Motive mit Geschick anzulegen und zu einem wirksamen, dem Wesen der Orgel entsprechenden Satz zu gestalten und abzurunden versteht. — Sämmtliche Sätze, obwohl vorwaltend thematischer Natur, sind in der contrapunktischen Behandlung dennoch nicht ohne melodischen Reiz. Vorzüglich ist es Nr. 2, eine Fuge in E-Moll für sanfte Stimmen, welche uns durch geschickte Behandlung des ansprechenden Themas ganz besonders zusagt. Nr. 3 und 4, gleichfalls für sanfte Stimmen und schlechtweg „Vorspiele" genannt, sind aus den Anfangsstrophen der Choralmelodien: „Es wolle Gott uns gnädig sein", und „Alle Menschen müssen sterben", entlehnt und als solche gut benutzt. — Der Satz, Nr. 4 in F-Moll, trägt die etwas anspruchsvolle Ueberschrift „Phantasie", ist jedoch nur ein längeres Fugato, ähnlich behandelt wie Nr. 1, fugirtes Präludium, dem keine Einleitung vorausgeht. Das Thema des ersten Satzes hat mit dem der Schluß-Fuge in E-Moll für volle Orgel eine starke Familienähnlichkeit.

Wir haben das ganze Heft mit Vergnügen durchgesehen, und glauben es den Freunden des Orgelspiels,

---

*) . . . Mit diesem Mißgriff war nur noch der zu vergleichen, daß eine störende, den raschen Gang der Handlung sehr unzeitig aufhaltende Musikbegleitung dem Stücke beigegeben war. Wie mochte man ein so eigenthümlich phantanisches Werk mit einer viel zu wenig einfachen Composition kreuzen? Wie eine so leichte und feine Handlung, ein solch ätherisches Traumgebilde mit einem Marschlärm von Pauken und Trompeten unsanft stören, eben da, wo Theseus sich über das luftige Gewebe dieser Erscheinungen ausläßt? Gervinus über Shakespeare, 1ster Band.

welche eine mäßige Fertigkeit auf diesem Instrumente erlangt haben, empfehlen zu können.

Julius André, Op. 31. Zwölf Orgelstücke verschiedenen Charakters zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. — Offenbach, J. André. Pr. 1 Fl.

Obwohl dem Componisten eine gewisse musikalische Routine nicht abzusprechen ist, so will uns doch bei dem Tone, den diese Stücke anschlagen, gar nicht so recht wohl werden. — Einzelne Sätze dieser größtentheils kurzen Präludien sind zwar so übel nicht; wir meinen diejenigen in welchen bei langsamer Bewegung das harmonische Interesse vorwaltet. Die größere Mehrzahl derselben verfällt jedoch in eine Art claviermäßiger Figuration, und geräth darüber oft in eine solche Lebendigkeit, die uns an das Sprüchwort erinnert: „viel Lärm um Nichts". Dahin gehören z. B. die Nummer 1, 3, 8, 9 und 12. — Das non plus ultra der klapperdürrsten Figuration ist jedoch Nr. 6, ein nur aus zwei Notenexempeln compilirter, vierunddreißig Tacte langer Satz in D-Dur. Figur 1, hebt also an:



und segelt so in bequemen Harmonien fort, durch sieben Tacte bis zur Dominante. Im 8ten Tacte tritt sodann Figur 2, in Gestalt eines noch solidern Schusterflecks auf. Nach einer gleichfalls siebentactigen Durchführung desselben erscheint Figur 1 zum zweiten Male in der verwandten Molltonart, und segelt abermals durch sieben Tacte heimwärts zur Tonika. Wiederum erscheint Figur zwei, jedoch dieses Mal als dreitactiger Orgelpunkt der Tonika, wie Figura zeigt:



Figur 1 erscheint zum dritten Male gleichfalls in dem bescheidenen Umfange von nur 3 Tacten. Figur 2, fühlt sich veranlaßt den so überaus gelungenen dreitactigen Orgelpunkt nochmals loszulassen. Figur 1 erscheint zum vierten und letzten Male und versinkt, Abschied nehmend aus ihrer bisherigen Sopranregion, bis in den tiefsten Baß.

Es ist möglich daß es unter den Orgelspielern einzelne hohle Käuze giebt, denen das musikalische Gerassel solcher Notenexempel Vergnügen macht; wir aber haben an der Bekanntschaft dieses zwölften Werkes der Orgelsachen des Hrn. André so hinlänglich genug, daß wir keine Sehnsucht nach der Kenntniß der eilf vorausgegangenen Werke des Componisten verspüren.

Carl Seeger, Op. 9. Zwölf Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. — Offenbach, J. André. Pr. 45 Kr.

Kurze und ganz leichte Stückchen, die durchweg einen so harmlosen kindlichen Charakter haben, wie er in unsrer von Weltschmerz durchwühlten Zeit gewiß sehr selten anzutreffen ist.

Wir wurden beim Durchlesen derselben lebhaft an die im vorigen Jahrhundert beliebten Sonatchen von Wanhall erinnert, von welchem sein Biograph rühmt, daß er bis in sein 74stes Lebensjahr „stets heiter zufrieden, munter, herzlich, bescheiden und wohlthätig blieb". — Aus den Seger'schen Compositionen spricht ein verwandtes Gemüth, das wie aus einem früheren Jahrhundert zu uns herüber klingt. Die Kritik des neunzehnten Jahrhunderts hat kein Recht mehr an derartigen Erscheinungen, sie kann sich vor so liebenswürdiger Einfalt nur verneigen und schweigen; selbst dann wenn sie, wie hier der Fall ist, in äußerlich gebrechlicher Hülle auftritt. Nur einen freundlichen Rath möchten wir wohl aussprechen dürfen: wir meinen, daß Hr. Seeger nicht Ursach hat, sich in unserer Zeit mit der Herausgabe ähnlicher Werke zu übereilen.

E—l.

Kleine Zeitung.

Detmold. Unsere diesmalige Theatersaison wurde am 16ten Mai mit „Käthchen von Heilbronn" geschlossen. Schauspiel und Lustspiel sind natürlich an diesem Orte weiter nicht zu berücksichtigen; wir wenden uns daher der Oper zu. Von Verdi hörten wir Ernani, von Donizetti Lucia und Regimentstochter, Flotow war durch Martha und Indra vertreten, Lortzing durch Czaar und Zimmermann und Wildschütz, so wie Dittersdorf durch Doctor und Apotheker. Von Rossini's Opern kam nur Wilhelm Tell auf das Repertoir, so wie von Jacob Meyerbeer Hugenotten und Prophet, von Marschner hörten wir nur den Templer, von Weber dagegen Oberon, Euryanthe

und **Freischütz**, so wie von Mozart **Don Juan** und **Zauberflöte**.

Der festlichste aller Operntage war aber der, welcher uns die erste Vorstellung von Wagner's **Tannhäuser** brachte (30ste April). Lange und sorgfältig war die Oper durch Hrn. Kapellmstr. **Kiel** einstudirt, sowohl im Orchester, wie bei dem Gesangpersonal, kein Wunder, daß die Spannung des Publikums einen hohen Grad erreicht hatte. Ob die Oper reüssiren würde? das war in Bezug auf das Publikum, im großen Ganzen genommen, eine eigene Frage. Kein Kitzel durch Parforce-Arien oder Couplets, die man sofort nachpfeifen kann, war zu erwarten; nur Neues und innerlich Wahres, dem man erst ganz sich hingeben muß, um all seine Schönheit zu empfinden. Nicht zu läugnen ist es, daß bei einmaligem Hören einer solchen Oper sich all ihre Schön- und Wahrheiten unmöglich herausstellen können, daher fand man bei der ersten Vorstellung mehr ein Staunen und Bewundern, als eine enthusiastische Hingabe des Auditoriums. Allein anders gestaltete sich die Sache bei der zweiten und dritten Vorstellung. Das Haus war gedrängt voll, nicht bloß von Detmoldern, sondern auch von vielen Fremden aus der Nähe und Ferne. Eine Musik, wie die im Tannhäuser zieht erst allmälig ein in's Menschengemüth, ergreift es dann aber vollständig und dauernd. So kann es dann auch nicht ausbleiben, daß Jemand, der vielleicht seither nur für italienische Musikmachwerke eines Donizetti ꝛc. geschwärmt hat, plötzlich gestehen muß, daß die Musik im Tannhäuser, oder vielmehr das ganze Drama ihn für Tage lang ergriffen und der nächtlichen Ruhe beraubt hat. Mehr über die Oper hier zu sagen, möchte überflüssig sein; ältere Berichte von anderer Hand und andern Orten haben Besseres und Belehrenderes gegeben.

Noch eines **Concertes** müssen wir gedenken, welches Hr. Musikdirector J. F. **Dupont**, ein geborener Niederländer und Schüler Mendelssohn's am 4ten April veranstaltete. Hr. Dupont führte in diesem Concerte neben verschiedenen anderen Piècen auch eigene Compositionen auf, nämlich eine Ouvertüre „**Loreley**", **Arie** und **Duett** aus seiner Oper „**Blanca Siffredi**", so wie seine **G-Moll-Symphonie**. Die erstere Composition, als aus früherer Zeit stammend, verräth noch ziemlich den geistigen Einfluß Mendelssohn's, ohne jedoch dabei der Selbstständigkeit zu entbehren; die Gesangspiècen verfehlen ebenfalls nicht, einen günstigen Eindruck zu machen, doch am meisten entfaltete sich die Künstlerschaft des Componisten in der Symphonie, die hinsichtlich der Erfindung und Instrumentation keineswegs von Unreife zeugt, sondern das Werk eines durchgebildeten Künstlers ist. Auch der trefflichen Execution der Kapelle muß man in Ehren gedenken. Möge Hr. Dupont für sein Werk recht bald einen Verleger finden, damit es auch noch in weiteren Kreisen bekannt werden könne. — Außer der Frau **Fernau** (Sopran) und Hrn. **Braukmann** (Tenor) wirkten auch noch die HH. **Cordes** (Horn) und **Bargher** (Geige) im Concerte mit; ihrer Leistungen ist schon früher rühmend gedacht und bedarf es daher kaum eines neuen Lobes. 7.

Bern, Mitte Mai. Vergangenen Winter haben wir den Mangel einer Oper — das Schauspiel unter Schumann's Direction war so übel nicht — nicht sehr gefühlt. Wenn zwei unermüdliche Vereine Concerte über Concerte geben, so wird das Musikbedürfniß, fast bis zur Uebersättigung, befriedigt. Jene sind: ein Verein für altclassische Musik, eine angehende Schöpfung des Hrn. **Edele**, und die Musikgesellschaft, welche schon manches Jahr musicirt, diesen Winter aber mit einer Lebenskraft und Leistungsfähigkeit wirkt, wie früher noch nie. Beiden Singvereinen hilft dasselbe Orchester: ein recht braves; leider steht das schwach besetzte Streichquartett in einem schlechten Verhältniß zum vollzähligen Bläserchor, ein Mißstand, der besonders bei älterer Musik hervortritt, weniger bei moderner. Denn diese nimmt die Blasinstrumente wegen ihren charakteristischen Tonfarben mehr in Anspruch als jene. — Vortrefflich ist der Singchor der Musikgesellschaft, der die besten Kräfte der Stadt vereinigt; weniger gut der altclassische Verein, der mit Bach'schen Fugen, die ja eine starke Besetzung und viel, viel technische Uebung verlangen, sich wahrhaft abquälen muß. Man bezwinge erst Menschen ehe man mit Riesen kämpft! Die Musikgesellschaft hat doppelt leichteres Spiel: sie bringt moderne Compositionen, die dem Gemüth und der Auffassung des Publikums näher liegen, und, weil weniger mühevoll zu überwinden, zu einer gelungenen Ausführung gelangen. Was wir Alles gehört, mögen folgende Namen sagen: S. und E. Bach, Kalliwoda, Stradella, Gluck, R. Schumann, Hummel, Weber, Palestrina, F. Schubert, Beethoven, Mozart, Gade, Mendelssohn, Meyerbeer, Méhul, Rossini, Haydn, R. Wagner ꝛc. Ueber Wagner's Einführung in Bern ein paar Worte. Hr. **Edele**, „Priester" des Altclassischen, war so frei gewesen, trotz seines immerwährenden Eiferns gegen Wagner, dessen Namen als Lockspeise gebrauchend, und um es der Musikgesellschaft zuvor zu thun, seine Ouvertüre zu Rienzi und die Romanze Wolfram's aus Tannhäuser zu „machen". Jene über Hals und Kopf einstudirt, — warum auch gerade diese Ouvertüre? — Wolfram's frommes erhebendes Lied schlecht gesungen, ließen beide Stücke das Publikum kalt, aber was „machte" das, es hatte ja die Kasse gefüllt. Der zweifelhafte Erfolg war gewissen Leuten Wasser auf die Mühle, sie schrieen und schrieben: seht da! das ist Wagner! Und der altclassische Hr. E. lachte sich in's Fäustchen. Den Scribenten klopfte man natürlich tüchtig auf die Finger und bald darauf brachte die Musikgesellschaft unter **Methfessel's** Leitung den milden, edeln schwungvollen **Friedensmarsch** aus Rienzi, die ergreifende **Ballade der Senta**, den frischen kräftigen **Matrosenchor** aus dem fliegenden Holländer. Sauber und fleißig einstudirt, mit Liebe und Begeisterung gegeben, rissen sie das Publikum zur lebhaftesten Anerkennung hin, der Matrosenchor wurde — im kalten Bern unerhört — da Capo verlangt. Mit

dieser Einführung ist R. Wagner ein Liebling des hiesigen Publikums geworden, trotzdem man nur Bruchstücke seiner Opern — die doch in ihrer machtvollen Einheit gehört sein wollen — geben konnte. — Gegenwärtig wird an Mendelssohn's Paulus fleißig studirt, den die Musikgesellschaft anfangs Juni aufführen wird.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Schulhoff hat kürzlich im Herz'schen Saale in Paris sein letztes Concert gegeben, worin er eine neue Sonate von sich vortrug.

Berlioz ist von seiner Reise nach Deutschland nach Paris zurückgekehrt.

Der Sänger Stockhausen, dessen Auftreten in Wien wir vor einiger Zeit erwähnten, verweilt jetzt in Cassel.

Frau Schreiber-Kirchberger gastirt in Leipzig.

Musikfeste, Aufführungen. Im Concert der Akademie der Tonkunst in Wien zur Feier der Vermählung des Kaisers wurden unter Anderem aus Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" einige Nummern ausgeführt.

Zu Bonn wird in den ersten Tagen des August ein großes Musik- und Sängerfest stattfinden.

Todesfälle. Basel, Ende April. Unsere Stadt betrauert den Tod der trefflichen Sängerin Frau Josephine Reiter, geb. Bildstein, Gattin unseres höchstverdienten Musikdirectors Hrn. Ernst Reiter. Mit einer überaus schönen und umfangreichen Stimme begabt, entwickelte sie schon früh ihre Anlage zur Musik, sowohl im Zusammenleben mit ihrer Tante, der besonders in England und Frankreich rühmlich bekannten Sängerin Frau Stockhausen, als auch zu Paris während des Unterrichts beim Gesanglehrer Garcia. Seit etwa 11 Jahren hatte sie, einige Reisen abgerechnet, hier ihren Wohnsitz, und trug im Verein mit ihrem Gatten vieles zur Hebung unseres Musiklebens bei. Vermöge ihrer künstlerischen Ausbildung war ihr jeder Zweig der Gesangsmusik zugänglich; in Arie oder Lied im Concertsaal, so wie im Oratorium in der Kirche gab sie stets das Beispiel einer vollkommenen Schule verbunden mit edelster Auffassung. Ihre höchste Wirkung erreichte sie beim Vortrag geistlicher Musik. In Werken eines Händel, Bach, Mendelssohn mitzuwirken war ihr eben nicht nur Sache der Kunst, sondern auch des Herzens, im eigentlichen Sinn ein Gottesdienst, daher fühlte sich der Zuhörer von der frommen Stimmung, die ihren Gesang durchdrang, tief ergriffen und so zur Aufnahme solcher in heiliger Begeisterung entstandenen Werke wahrhaft empfänglich. — Frau Reiter's Tod läßt uns eine schmerzliche, schwer auszufüllende Lücke zurück.

Vermischtes.

Leipzig. Hr. Mitterwurzer ist nun auch als Don Juan unter enthusiastischem Beifall bei uns aufgetreten. Es war das erste Mal, daß die Oper mit Recitativen bei uns gegeben wurde. So mußte ein ausgezeichneter Künstler kommen, um endlich den traditionellen Scandal des gesprochenen Dialogs zu beseitigen.

In Paris sollte vor einiger Zeit ein Concert veranstaltet werden, um ein Capital zur Gründung eines Denkmals für Balzac und Friedrich Soulié zu gewinnen. Die Wittwe des Letztgenannten widersetzte sich jedoch dem Unternehmen, indem sie erklärte, sie sei reich genug, um ihrem Gatten selbst ein Denkmal setzen zu können. Nach vielen Streitigkeiten indeß sah die stolze Wittwe sich genöthigt, nachzugeben, und das Concert wird nun binnen Kurzem stattfinden.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 23.** Den 2. Juni 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Stumme von Portici von Auber.

Von

Franz Liszt.

Die Stumme von Portici ist eine der ersten fünfactigen Opern, welche ihre allgemeinen europäischen Erfolge ebensosehr der glücklichen Wahl ihres Textes, als ihrem musikalischen Werthe zu verdanken hat. Die italienische Oper, welche so nachhaltig auf die gesammte Entwickelung der dramatischen Musik eingewirkt, hat bekanntlich die Dichtung der Opera seria nie au sérieux genommen. Einige Situationen, die den Ausdruck gewisser einfacher, natürlicher, pathetischer und sinnlicher Affecte hervorrufen, Liebe, Eifersucht, Haß, Rache, Ehrgeiz, so wie sie von diesem feurigen Volke gefühlt werden, genügen einem Publikum, das vom Theater nur seinen heißen Durst nach Aufregungen zu stillen wünscht, und dem alles Nachsinnen und Nachdenken ebenso antipathisch, wie es für die tiefer sinnenden Charaktere des Nordens ein Bedürfniß ist. Die historischen Personen haben in der italienischen Oper natürlich keine Prätention zur historischen oder localen Wahrscheinlichkeit. Es sind immer nur Herren und Damen von Leidenschaften beseelt, die auch in den Gemüthern aller Zuhörer sich regen, die ein Jeder auf sich anwendet, ohne sich viel zu bekümmern, welcher Spielraum ihnen auf der Bühne angewiesen ist. In diesen Ländern schenkt man auch fast gar keine Aufmerksamkeit den unvermeidlichen Uebergängen, die die Handlung erfordert, ebensowohl um die Augenblicke, wo die Leidenschaften zu ihrem vollen Ausbruche kommen, doch auf irgend eine Weise vorzubereiten, als um den ganzen Abend auszufüllen. In Italien handelt es sich nur um Sänger und Cantilenen; dem Publikum wäre es unmöglich, mehrere ganze Stunden mit gespannter Aufmerksamkeit zuzuhören. Die Opern an und für sich sind ihnen gleichgültig; wenn sie Glück machen, so verdanken sie es nur einer gewissen Anzahl hübscher Melodien, ein oder dem anderen gelungenen Musikstück, durch welche die Talente der Sänger hervorgehoben werden. Als Contrast zu dieser Art von Musik, deren schaukelnder Reiz, schnell um sich greifende Electricität und berauschende Leidenschaft dem sinnenderen Geiste und dem tieferen Gefühle des kunstbefähigten Deutschlands sehr entfernt liegt, erhob sich die dramatisch-declamatorische Schule Gluck's, deren ernstes Streben es war, tragische Gegenstände ernst

und wahrgetreu zu behandeln, so daß Zuhörer, mit eifrigem Verständniß begabt, sich doch vorher sammeln und eine gewisse Aufmerksamkeit anwenden müssen, um sich in der gleichen Stimmung zu erhalten, der Intensität der hehren Gefühle, die er fortwährend exclusiv berührt, gerecht zu werden und sich derselben würdig zu zeigen. Später war es ebenfalls Paris vorbehalten, einen Operngenre herzustellen, welcher, indem er den Geist mehr beschäftigte, als die italienische Oper, durch den interessanten Stoff sich mehr an die Phantasie wandte, doch den Zuschauer der gewöhnlichen Sphäre der Bewegungen nicht entriß. Dieser Genre der französischen Oper ist gewissermaßen ein Compromiß zwischen Dichtung und Musik. Die weiße Dame von Boieldieu, das Interesse eines Romans in Anspruch nehmend, war eines ihrer glücklichsten Erzeugnisse. Auber entlehnte dies Interesse dem historischen Felde, und um es noch mehr hervorzuheben, wußte er mit der sicheren Berechnung eines bewährten Talents ein noch unbenutztes Element, die nationale Rhythmik und Melodik zu verwenden, und in sein Werk, was nun ein ganz eclatantes wurde, hineinzuflechten. Der pittoresque Stoff der Stummen, dem pittoresquen Neapel entnommen, findet einen sympathetischen Wiederhall in ganz entgegengesetzten Anschauungen und Leidenschaften: — so hervortretend ist die Eigenthümlichkeit dieses dramatischen Complexes! Die Verschwörung und der Aufstand, von der conventionellen Emphase in die leicht zugängliche Sphäre der Volksgefühle versetzt, begeisterte die leichter beweglichen Zuschauer zu derselben Zeit, als der elende Tod des revolutionären Helden, das Fehlgeschlagene der politischen Bewegung, der natürliche Sieg der Obrigkeit den ernsteren Theil des Publikums zum Lächeln bewog über diese unreife Begeisterung, und Letzterer konnte nun, als keineswegs gefährlich, den so gerecht bestraften moralischen Wahn und den zu so strenger Strafe dienenden physischen Wahnsinn behaglich mit ansehen. Sie gaben sich ohne das mindeste Bedenken dem Vergnügen hin, diese piquante und eindringliche Musik oft zu hören, und ließen den Taumel, den die Handlung hervorrief, ruhig vorübergehen, ohne sich weiter davon behelligen zu lassen. Die Stumme ist, was man einen glücklichen Opern-Wurf und Text nennen kann. Auber hat früher und später mehr als ein Werk geschrieben, in welchem sich sein Talent und seine Manier anerkennenswerth bekundet. Wenn gerade diese Oper den allgemeinsten Beifall geerntet hat, und dieselbe noch auf Bühnen aufgeführt wird, wo seine anderen Opern allmälich verschwinden, so liegt die Ursache davon in dieser Ueberfülle von pittoresquen Motiven, welche, ohne die Aufmerksamkeit und so zu sagen die Weihe der reinen Poesie zu beanspruchen, doch der Phantasie gefallen, und sie beschäftigen durch eine Reihenfolge von interessanten Ereignissen, durch die Pracht der Scenerie und den Reichthum der Ausstattung, wozu sich noch eine Musik gesellt, deren Colorit und Firniß uns durch seine Originalität und Coquetterie ergötzt, und wo die Melodie durch eine schimmernd fesselnde Rhythmik gehoben wird.

Was allerdings den Gesammt-Charakter des Styls dieser Oper anbetrifft, dürfen wir uns nicht verhehlen, daß er kurzathmig und knappen Zuschnitts ist, daß er weit hinter dem Rossini's zurückbleibt, dessen breiter melodischer Strom oft in dreißigtactigen Perioden sich ausdehnt. Auber's Gedanken fehlt es nicht an einer gewissen Feinheit, aber sie sind aphoristisch, abgebrochen, schwach entwickelt, ungenügend verbunden — kurz, wir finden hier mehr Schein als Inhalt, mehr Flitter als Gold, mehr Tänzelei und Hüpfen als Schwungkraft. Um dafür nur einige evidente Beispiele aufzuführen, besteht der ganze Triumphmarsch im vierten Acte, der auch als zweites Thema der Ouvertüre dient, aus acht Tacten im Viervierteltact; denn die anderen, als zweiter Theil zugefügten vier Tacte sind Nichts, als einfaches Ausfüllsel, ein beliebiger Gemeinplatz. Aber das Publikum sieht eben doch Masaniello während dieser oft wiederkehrenden acht Tacte auf seinem Schimmel, es hört diese acht Tacte auf allen Wachtparaden, in allen Gartenconcerten, es hat so manche liebe Nacht nach diesen charmanten acht Tacten Quadrille getanzt! Eben so beruht die berühmte Marktscene auf einem Dutzend Tacte; nicht minder die beiden Chorgebete, die übrigens von trefflicher Wirkung sind. Petites causes — grands effects sagt Voltaire in Bezug auf geschichtliche Ereignisse. Auber scheint sich das gemerkt zu haben, denn er macht in seinen Opern häufige Anwendungen dieses Lehrsatzes. Unter manchem gelungenen Zuge aber, der Auber's Talent auszeichnete, möchten wir besonders den hervorheben, daß er in sehr wirksamer Weise gewissen Gliedern seiner Sätze eine feine harmonische Wendung zu geben versteht, bei welchen die kleine Sext und übermäßige Quint, so wie das Betonen von dissonirenden Durchgangsnoten eine Hauptrolle spielt. Insbesondere citiren wir Masaniello's Abschied von seiner Hütte: „Ach werdet Ihr den Armen im neuen Glanz nicht meiden," — so wie die beiden Barcarolen des zweiten und vierten Actes. Man findet hier zugleich ein sinnreiches harmonisches Verfahren und eine zartere Empfindsamkeit, als es streng genommen zum Effectmachen nöthig ist. In solchen Einzelheiten erkennt man den Künstler in seinem Gefühl und Gefühlsausdruck; wenn wir aber einerseits diesen harmonischen Feinheiten gebührend Rechnung tragen, so wimmelt

andererseits das Werk von Gemeinplätzen. So gern wir das zweite Finale und seine glückliche Behandlung des Volkselementes applaudiren, so wenig können wir das des dritten Actes: „Eilet zur Rache ꝛc." ohne Widerwillen anhören. Was ist das anders als ein Geschrei von Lazzaronis und Lastträgern? was anders als ein leeres Chorgelärm ohne Melodie und Motiv? Wenn man dies Finale z. B. neben den Empörungschor aus Ferdinand Cortez hält, so muß man sich zusammennehmen, um nicht ebenfalls über die Nachlässigkeit empört zu sein, mit welcher Auber eine solche Decorationsmalerei hinklecksen konnte, während er ein so nobles Frescogemälde vor Augen hatte.

Man hat Scribe den Vorwurf gemacht, in seiner poetischen Wirksamkeit allzu sehr die Maxime La Rochefoucauld's zur Richtschnur genommen zu haben: „Es ist nicht genug, große Eigenschaften zu besitzen, man muß auch verstehen, damit zu ökonomisiren." Er habe sich angelegen sein lassen, mehrere Ideen in einem Stücke nicht zu verschwenden, er sei sogar zuletzt dazu gelangt, ganze Stücke aus halben und viertel Ideen zu machen. Er ging mit seinen melodischen Gedanken so haushälterisch um, daß man bei einer Durchsicht seiner zahlreichen Opern (denen übrigens nirgends das Aequivalent zu dem sogenannten dialogue vif et spirituel Scribe's fehlt, der dann bei ihm hier und da mit leichtem Cayenne gewürzt ist) wohl begreift, wie ganze Opern, die höchstens hinreichenden Inhalt für einen Act, manchmal gar nur für eine Scene hatten, sich nicht sehr lange auf der Bühne erhalten konnten, wenn sie auch eine angenehme Erinnerung hinterließen, die sie meistens einem glücklichen Momente, einer Art Pointe der Oper zu danken hatten. In der Stummen ist immerhin noch am meisten wirklicher Stoff vorhanden, sie ist die gewissenhafteste Arbeit dieses Componisten, und doch würde das musikalische Capital, mit welchem sein ziemlich weites Gewissen dies Werk ausstattete, nicht hingereicht haben, demselben die ausgebreitete Popularität zu verschaffen, deren es noch heute genießt, wäre nicht die Wahl des Süjets eine so glückliche gewesen.

Es ist augenscheinlich, wie wesentlich eben das Süjet zu dem schnellen und lauten Erfolge der Oper beitrug. Selbst Rossini fand es nicht seiner unwürdig, nach einem ähnlichen Erfolge zu geizen, er, dessen Stirn ein so viel verzweigter Lorbeer zierte. Bald nach der Stummen erschien Wilhelm Tell, in dessen Dichtung die Forderungen unserer Zeit manche Lücken entdecken dürften, welche aber dennoch strebte, den Bedingungen der Tragödie, wie sie Gluck und Spontini für ihre Werke erstrebten und sie sich in der französischen Oper eingebürgert haben, zu entsprechen. Der Wunsch des italienischen Maestro's war, ein Kunstwerk in einer seiner Nation fremden Art zu schaffen. Es gelang ihm auch. Die Stumme hatte zwar den Vortheil von vornherein und jetzt noch, mehr populär zu sein: wer singt nicht den Refrain der Fischerbarcarole; welches Orchester spielt nicht die Ouvertüre, deren Finalmarsch alle commis voyageurs pfeifen; welches Publikum hat sich nicht an der Marktscene ergötzt und nach ihrer Melodie Quadrille getanzt; welches Theater bildet sich nicht ein, dieses Werk aufführen zu können, einerlei ob gut oder schlecht! Kein Musiker würde es jedoch versuchen, gegen eine mittelmäßige Vorstellung Protest einzulegen, denn er weiß wohl, daß sie nicht für ihn, den Musiker, gegeben wird, sondern für seine Nachbarn zur Rechten und zur Linken. Anders das Schicksal von Rossini's Tell, des größern Meisters größtes Werk. Als es zuerst erschien, wurde es fast verkannt; ein außerordentlich begabter Sänger, Duprez, mußte eine Arie darin auffinden, welche die wunderbaren Mittel seines seltenen Organs hervorhob, um die Menge hereinzulocken, welche nur wegen des berühmten Brust-C's (ut de poitrine) sich unzählige Male einstellte und das Uebrige mit in Kauf nahm, wodurch aber glücklicherweise dem Werke die nöthige Frist gegönnt wurde, die es brauchte, um verstanden und gewürdigt zu werden, und so wurde das Werk nach und nach vollständig aufgefaßt. Wilhelm Tell kommt nicht auf allen Bühnen, wie die Stumme, zum Vorschein, wo man ihn aber aufführt, zeigt dies ein verständiges Eingehen in die Kunst, und jeder Kunstsinnige und Kunstverständige besucht gern eine Vorstellung, von welcher er weiß, daß sie seinetwillen gegeben wird.

Kirchenmusik.

Für Männerstimmen.

A. Dresel, Chöräle, darunter einige rhythmische und einige andere geistliche Gesänge, darunter das „ecce quomodo moritur justus" von Gallus für vier Männerstimmen, zunächst für die Lehrerconferenzen, höheren Lehranstalten, Liedertafeln und andere Männergesangvereine im Fürstenthum Lippe bearbeitet. Zweite Sammlung. — Detmold, in der lithogr. Anstalt der Meyer'schen Hofbuchhandlung.

Diese Choräle sind hinsichtlich der Harmonie und Ausführung mit vieler Sorgfalt für den vierstimmigen

Männergesang bearbeitet, was bei dem geringen räumlichen Umfange (etwas über 2 Octaven) für den Melodiefluß wie für die mögliche harmonische Vollständigkeit zuweilen manche Schwierigkeiten bietet. Auch der erste Tenor ist sangbar, und sollte ihm an einigen Stellen das a nicht zu Gebote stehen, so läßt sich auf die Gefahr des vertieften zweiten Basses immer noch bequem eine Transposition vornehmen. Ein paar Mal findet sich zu Anfange der Zeile eine dissonirende Harmonie. Die wirklichen Choräle umfassen 30 Nummern; diesen folgt ein Trauerchoral, nach welchem unmittelbar die bekannte Melodie von Neefe: Wie sie so sanft ruh'n. Der beiden untergelegte Text ist gemüthvoll, und somit eignet sich das Ganze gut bei derartigen Feierlichkeiten. Hierauf ein Lied im $\frac{3}{2}$ von Händel, sodann drei rhythmische Choräle (zum Vergleich gegen die in der ersten Sammlung enthaltenen gewöhnlichen gesellt): Wie schön leucht ꝛc., Allein Gott in der Höh' ꝛc. und Ein' feste Burg ꝛc. in der Urmelodie von Luther (?), und nochmals denselben Choral mit antiker Harmonie, von Leo Haßler (1608). In der letztern Bearbeitung befindet sich am Ende der zweiten Strophe (die bekanntlich wieder die Schlußstrophe wird) jene alte harmonische Marotte, hier in der Tonart F-Dur dem Melodietone b den Es-Dur-Dreiklang unterzulegen, wodurch eben die Tonart und resp. deren gleich nachher erscheinender Leitton e eine große Beeinträchtigung erleiden. Der nämliche Fall ist im nachfolgenden bekannten Ecce quomodo ꝛc. — Drei Liedercompositionen vom Verf. „Bekenntniß — am Grabe — am Morgen des neuen Jahres, sind von gemüthlichem Ausdruck. Von dem mittelsten Liede frappirt folgender Vers:

> Erde, deine tausend Plagen,
> Mangel, Krankheit, Kriegesnoth,
> Früher Trennung herbe Klagen
> Und zuletzt der bitt're Tod
> Droh'n im Leben nur den Schafen (!)
> Und die Todten ruh'n und schlafen.

und in Choral 11 ein durch die zweite Fermate veranlaßter veränderter Sinn:

> Dir Gott sei Ehr'. 𝄐
> Bei uns nicht mehr 𝄐 (!)
> Ist Jener, den wir liebten.

Den Beschluß macht das bekannte: o sanctissima. Statt der weniger bekannten Melodien zu Choral: Wie groß ist ꝛc., Alle Menschen müssen ꝛc., O daß ich tausend ꝛc. hätte Ref. lieber die schönern bekanntern hier gefunden. In der Vorrede spricht sich noch der Verf. als Gegner des rhythmischen Chorals dahin aus, daß dieser in seiner Einführung nicht nur mit sehr bedeutenden Schwierigkeiten verbunden sei, sondern auch der kirchlichen Erbauung eher hinderlich als förderlich sein möchte, und fordert zu einem Vergleich mit den gewöhnlichen Choralmelodien des ersten Bandes auf, um daraus zu entnehmen, ob eine Vertauschung jenes mit diesen ein Fortschritt zum Bessern, zum Edleren und Erbaulicheren sein würde. — Auch Ref., der hiermit sich völlig einverstanden erklärt, hat sein dießfallsiges Glaubensbekenntniß über dessen Unausführbarkeit wie Unkirchlichkeit schon 1848 in der allgemeinen Leipziger Zeitung, sowohl in seiner Recension als Vertheidigungsschrift, niedergelegt. Den wirklichen Ursprung des rhythmischen Chorals glaubt Ref. in dem Gebrauche der Componisten der Vorzeit zu finden, die Gedichte der lateinischen Klassiker z. B. Horazens Oden, auch nach dem Versmaß in Musik zu setzen. Die Idee, welche eben so leicht von einem Componisten der Gegenwart ergriffen werden könnte, lag ganz nahe, da der Rhythmus eben das beiden Schwesterkünsten Gemeinsame ist. Aber daß der Rhythmus als bloße Form und Trägerin der Idee sich zu der Höhe dieser erheben, sie sogar in seinem Materialismus zu überflügeln und ihre Freiheit zu fesseln wagen würde, das war eine von den Verirrungen jener Zeit, wo die Kunst der Musik noch im Entfalten, in der Kindheit — eben so wie ein Kind selbst nicht das rein Geistige, die Idee, sondern nur die sinnliche Form begreifen kann. Ob, wie von Manchen behauptet wird, in den seit der Reformation eingeführten Kirchengesang der Gemeinde der rhythmische Choral wirklich eingedrungen, ist noch eine sehr starke Frage. So konnten auch die muthmaßlich in der Kirche gesungenen rhythmischen weltlichen Volkslieder — von einem Einzelnen wohl leicht ausführbar — unmöglich in Masse gesungen werden, ohne die Masse zugleich selbst in Unordnung zu bringen: der erste Grund, den Gesang allgemeiner, volksthümlicher zu gestalten und zwar in gleichen Noten. (Die kirchlichen Sängerchöre hatten freilich eher die Befähigung, einen derartigen Gesang, wie ihn die alten Cantionalen uns überliefern, auszuführen, und nur zur Ausführung für diese konnte er vom Componisten geschrieben sein). Aber nicht bloß aus diesem Grunde wurde der Rhythmus aus den Kirchenliedern des Volks verdrängt, auch noch insbesondere wegen seines, dem protestantischen Cultus und dessen Ernst so schnurstracks widerstrebenden, im Vergleich mit diesem viel zu sinnlichen und kindischen Wesens. Der Choral vergeistigte und verklärte sich somit durch Abstreifung des Rhythmus. Wäre ja die sinnlich-rhythmische Form als die bessere erkannt, nun so wäre man nicht davon abgewichen, so hätten ferner seit jener Zeit alle Kunstnotabilitäten (nur Bach und Händel davon anzuführen) Vorschläge und Bestrebungen zur Umkehr dahin gethan.

So haben sich gleichfalls die alten steifen, streng-orthodoxen Kirchenliedertexte eine Umgestaltung für die Gegenwart gefallen lassen müssen. Ihren wahrsten und würdigsten Vertreter fand und findet die Kirchenmusik einzig in Palestrina, dessen Gesängen auch unsere heutige Choralform am meisten gleichkommt: hat nun schon nach Palestrina im Laufe der Jahrhunderte die Kirchenmusik die eine ihrer Stützen, die künstliche fallen sehen müssen als Opfer der Verweltlichung (trotz der unsterblichen Genien Haydn, Mozart, Beethoven) so steht doch noch die eine fest, das ist die volksthümliche im Choral. Fällt auch diese, dann — so schloß Ref. damals seine Recension — hat die Kirchenmusik gänzlich aufgehört zu sein, und es existirt bloß noch — — eine Musik in der Kirche!

L. Kindscher.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

J. Edele, Op. 2. Vier Lieder ohne Worte für Oboe (oder Violine), Viola und Pianoforte. — Cassel, C. Luckhardt. Pr. $1\frac{1}{4}$ Thlr.

— —, Op. 3. Sechs Lieder ohne Worte für Violine, Violoncell und Pianoforte. — Ebend. Heft 1. Pr. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

Musik ohne Worte hat es schon lange her gegeben. Es muß daher schon mehr als einem Genossen unseres progressistischen und industriösen Zeitalters eingefallen sein, wiederum einmal eine andere Musik „ohne" zu erfinden. Wagner zwar detestirt dergleichen von Haus aus, und meint, es sollte nur eine Musik „mit" geben. Seine Verschrobenheit ist um so auffallender als ihm tagtäglich der Beleg geliefert wird, daß die Musik „ohne" ganz wohl bestehen — was sage ich — in aller Ueppigkeit floriren kann. Edele giebt eine neue Gattung derselben, die man ungefähr Musik ohne Hand und Fuß nennen könnte. Es ist Musik, wie sie von Leuten geliefert wird, welche die Technik der Saiteninstrumente und des Claviers gerade soweit in der Gewalt haben, um zu wissen, was sich commod macht und ungefähr zusammenklingt, — die Allerlei gehört haben und von der guten Mutter Natur eine leidliche Capacität für melodische Erfindung empfingen, die sie jedoch weder durch Geschmack und Bildung veredeln, noch auch idealen Werken unterordnen, welches letztere freilich nur dann möglich ist, wenn man ein Ideal erschauen und die Beziehung des Kunstmaterials auf selbiges ermessen kann. Solche Leute überheben sich dann gewöhnlich der Mühe zu studiren. Sie verlassen sich auf's Gehör und schreiben nach demselben auf, was ihnen einfällt. Dinge die ein wahrer Künstler nur in besonderer Absicht oder mindestens mit Bewußtsein schreibt, weil sie an sich exceptionelle Maßregeln sind, die man blos in Nothfällen anwenden soll, läßt so ein Musiker auf's Papier gleiten, ohne alle Ahnung dessen was er gemacht hat. So begegnen wir auf der ersten Seite des oben verzeichneten Op. 2, 4 zweitactigen Rhythmen von erklecklicher melodischer Banalität, mit einigen jener Vorhalte, auf welchen sich das musikalische „Gefühl" corrupter Ladenmädchen gerne wiegt, trivialen Bässen, einer exquisit langweiligen Harmonie, einer naiv prätentiösen Begleitfigur, die oft herzlich schlecht gewendet ist, und um das Interesse zu erhöhen, am Schlusse der dritten Zeile einem querständigen b—h; — folgt eine eklige Transition, dann Reprisen mit ungeschickter Modulation nach c (das Stück geht aus g). Hr. Edele arbeitet nur in Murkibässen, in Ausstopfstimmen wie: oder auch blos: und gelangt auf banale Art wieder nach g zurück. Reprise. Ungeschickte, monotone Ausweitung des Rhythmus, gründlichste Langweiligkeit. Endlich unmotivirt langer Schluß. Das ganze Stück ein Modèle von Formlosigkeit. Das nächste ist etwas besser, sogar ein genialgrüner Zug darin: $\frac{3\natural}{fis}$—$\frac{2}{f.}$ noch genialer das Violin-b auf Seite 10, Zeile 3. Das dritte wieder sehr langweilig, wenn ein Conservatoriumsschüler im ersten Jahre ein ganzes Stück mit solchen Bässen schriebe, so dürfte er leicht Exclusion gewärtigen, denn dergleichen kann auf den Gesundheitszustand eines Instituts höchst bedenklich wirken. Ich gebe mir vergeblich Mühe auch noch das letzte Stück anzusehen. Niemand kann mir zumuthen, daß ich der „ohne" Musik des Hrn. Edele wegen mehre Tage indisponirt werde. — Das zweite Heft ist um weniges besser. Gleich das erste Stück darin laborirt an einer jämmerlichen Form. Das zweite leidet an diesem Fehler nicht so sehr als an der Erfindung, die zwar beim ersten nicht viel taugt, hier aber geradezu wieder ennuyirt. Das dritte soll wohl so eine Art Gondellied sein. Ich würde jedoch nie den Kahn eines Schiffers betreten, welcher mich mit dergleichen regaliren wollte. — Ich empfinde das drückende Gefühl eines horriblen Katzenjammers, indem ich diese Hefte vor mich lege, um sie nicht wieder in die Hand zu nehmen, ehe ich sie an die Redaction zurücksende. Ich habe in dieser Musik jene sentimentale Gemeinheit gefunden, jene gemeine, von welcher hinweg man sich zuerst nach einer ungemeinen, wie die in einigen Flo-

tow'schen Sachen etwa, sehnt, ehe man sich wieder zum Bewußtsein der Kunst erheben kann. Man sage mir nicht dergleichen „Sächelchen" machten keine „Ansprüche". Was sind Ansprüche? Ein Componist — oder was sich so nennt — giebt sein Manuscript — oder was er mit diesem Namen belegt — an den Verleger. Ob es honorirt werde oder nicht, kommt hier nicht in Betracht. Selbiger Componist — oder was sich so nennt — macht allemal den „Anspruch", daß sein Werk — oder was er so nennt — gedruckt, versandt, verkauft, gespielt, besprochen werde. Der Verleger macht gleichfalls den „Anspruch" daß selbiges Werk — oder was sich so nennt — gekauft, gespielt und besprochen werde. Hr. Luckhardt, welcher auch sehr achtbare „Artikel" verlegt hat, und dem man nicht vorwerfen wird, daß er auf Unkosten der Kunst speculire, muß gleichwohl den „Anspruch" machen, daß ihm die genannten Hefte mit circa 2½ Thaler bezahlt werden. Man nenne mir ein Werk von den besten die es giebt, das andere „Ansprüche" mitbrächte? Die beiden Hefte füllen gegen 60 Platten. Auf diese gegen 60 Platten und Luckhardt's gutes Papier ließen sich anstatt 7 musikalische Wechselbälge, ebensoviel wohlgestaltete schöne Kinder der besten Talente conterfeien, an deren Anblick ein armer, geschlagener Recensent sich auf eine Stunde erquicken konnte. Man sage auch nicht, daß bedeutende Compositeure gewöhnlich zu schwer schreiben, und daß man für gewisse Fertigkeiten eben nehmen und drucken müsse, was da sei. Kein Künstler muthet drei Instrumenten zu, was sechsen, und wenn man einmal weiß, für welche Art von Publikum man schreibt, so wird man sich — vorausgesetzt daß man sich solcher Commission unterziehe, wie dies Mozart und Weber z. B. auch gethan haben — darnach einrichten. Es giebt hier gar keine Ausrede als die Unwillkühr des Componisten, der nichts Besseres hat machen können, und die Willkühr des Verlegers, der nichts Besseres drucken wollte. Hrn. Edele hat sich ohne Zweifel eingebildet, daß seine Op. 2 und 3 als eine „edele" musikalische That anzusehen seien, „edeler" aber wird er handeln, wenn er künftig gar nicht mehr oder aber besser schreibt. —

Joachim Raff.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Seit meiner letzten Zeitung gleicht unsere Bühne einem Taubenschlage, in welchem Gäste von allen Farben ab und zu fliegen, in der Oper sowohl wie im Schauspiel. Nur will ich nicht behaupten, daß sich nicht zuweilen auch ein Marder darin verirrt. Welche Interessen Hr. Hoffmann dabei haben mag, dem alten hier eingerosteten Princip des häufigen Gastspiels Folge zu leisten, geht mich nichts an. Ich bekümmere mich, wie Sie wissen, überhaupt nie um Administrationsangelegenheiten, und halte mich immer an die Sache.

Gewaltige Sensation hat Jenny Ney hier erregt. Die so schnell berühmt gewordene Sängerin trat als Norma, Donna Anna, Isabella (Robert der Teufel), Valentine und Lucrezia auf. Die Norma wiederholte sie. Mehrere musikalische Zeitungen und auch hiesige die es nachschrieben, halten Jenny Ney für **die erste Sängerin in Deutschland**. Das ist aber ein großes Wort vis à vis so mancher Größe, die wir denn doch besitzen, und schwer zu rechtfertigen. Ich möchte sogar behaupten daß der Begriff von einer **ersten Sängerin** ein ganz relativer ist. Was die Eine besitzt, wird der Andern fehlen, und so wird eine Jede immer etwas zu wünschen übrig lassen. Wem gebührt nun dieses Prädikat? Derjenigen, welche durch ein großes Organ, durch Heroismus des Vortrags, durch Schilderung gewaltiger Affecte, durch immenses Portament, seltene Ausdauer und einen colossalen Triller auf den höchsten Corden, endlich durch fürstliche Gestalt imponirt; oder die, welche durch Correctheit der Schule, fesselfreie Technik, kollernde Bravour, mit einem Wort durch tadellosen Concertgesang selbst den Splitterrichter des Gesanges befriedigen würde; oder die, welche durch poetische Auffassung der Charaktere, durch feine Intensität, durch treue Schilderung von Seelenzuständen und edler Weiblichkeit bis zur erhabenen tragischen Lyrik hinauf das Herz erwärmt, rührt und erschüttert; oder auch die, welche durch holde Grazie nnd Schelmerei, durch tausend Nüancen lieblicher Bilder uns freundlich anregt, und uns das heitere Glück der Tonkunst fühlen läßt? ... Ich kann es nicht entscheiden, glaube aber daß eine Jede das Lob einer ersten Sängerin verdient, die in dem einen oder dem andern Wirkungskreis oder Fach möglichst Vollendetes leistet, denn ein Complex aller dieser Vorzüge liegt wohl nicht in der Natur des Menschen. Von diesem Gesichtspunkte aus kann man Frl. Ney — namentlich was die Ströme des Wohllauts betrifft — den **erst genannten** Rang einräumen, und gerne zugestehen, daß sie darin noch unerreicht, vielleicht unübertrefflich sei. Wenn ihr aber der blinde Enthusiasmus Eigenschaften zulegt, die sie nicht, oder doch nur in geringerem Grade besitzt, z. B. correcte Bravour, Wärme des Vortrags, tadellose und consequent durchgeführte Auffassung der Charaktere (z. B. des Fidelio) so kann der unberauschte Verstand unmöglich damit einverstanden sein, und es ist dessen Pflicht solche Ungemessenheiten zu widerlegen. Nichts

desto weniger hat noch keine ihrer Vorgängerinnen ein größeres Hallo hier erregt, weder die gräfliche noch die schwedische Nachtigall, und kaum die königliche Sophie Löwe mit ihrem dramatischen Universalgenie. Mit einem Worte: des Tumults und Blumenregens wollte kein Ende nehmen, und unser Orchester mußte Tusch blasen, ob es wollte oder nicht.

Aber, so sehr ich auch die Kunst verehre, ich bin dieser Götzendienerei herzlich müde. Bei uns namentlich ist dieselbe so eingerissen, daß das Publikum — ist es einmal fanatisirt — keine Schranken mehr kennt, Alles für vollendet hält, für genial, und alle anderen Talente, selbst seine früheren Götzen vergißt. Wie es ungemessen ist im Verdammen, so im Vergöttern, und schüttet in beiden Fällen gewöhnlich das Kind mit dem Bade aus. Enthusiasmus ist ansteckend wie ein Fieber, und weit eher ist ein Wahnsinniger zur Vernunft zu bringen, als ein Enthusiast. Die Mehrzahl folgt bei ihren Acclamationen nur dem Beispiel, und dem durch den Glanz irgend eines Erzeugnisses gegebenen Impuls. Von einer selbstständigen auf Gründe gestützten Ueberzeugung ist nicht die Rede. Wäre dies der Fall, so würde man seinen eigenen Genuß nicht immer unterbrechen, denn wir werden keines wahren Genusses, keiner Einheit in irgend einer Darstellung mehr froh, sobald einmal dieser Paroxismus losgelassen ist. Ist es nicht genug, daß schon der nonsens der Oper an sich, durch illusionswidrige Applause, durch Hervorruf und da Capo Geschrei auf offener Bühne vermehrt wird; muß auch noch jedes einzelne Tonstück, jede Arie und jedes Liedchen in Stücke und Fetzen zerrissen werden? Doch genug davon. Obgleich ich dem ausgezeichneten Talente dieser Dame volle Gerechtigkeit wiederfahren lasse, so konnte ich mich solcher und ähnlicher Reflectionen doch nicht erwehren.

Franz Stäger gab den Masaniello, den Prophet und Lyonel in Martha. That man bei Jenny Ney offenbar des Guten zu viel, so erkannte man jedenfalls das Talent Stägers nicht. Man gab sich nicht Mühe seinen innern Werth, seine Intentionen zu durchdringen; man wollte in seinem Gesange nur den Mißbrauch seines immensen Stimmenfonds erblicken, trug meistens seinen Schattenseiten, seinem Tremo Rechnung, und zollte der schönen Mäßigung, deren er fähig war, und seinem oft zum Herzen sprechenden Vortrage nicht die volle Aufmerksamkeit. Man erkannte nicht die Poesie, die in eben dieser Sturm- und Drang-Periode liegt, nicht die Ursachen von Wirkungen, wenn dieselben allerdings auch noch Manches zu wünschen übrig gelassen. Erwarten wir jedenfalls von der Zukunft noch die edle Verbindung und Einheit seiner herrlichen Mittel. So weit meine Meinung. Von Seiten Stägers aus, so mußte im Bewußtsein seines in Süddeutschland erworbenen Namens und im Gefühl seines eigenen Werthes der Beifall, der ihm allerdings an vielen Stellen, namentlich als Lyonel reichlich gespendet wurde, nur von einem großen Publikum werden. Er erwartete gleich Jenny Ney überfüllte Häuser und durchgreifenden Enthusiasmus. Da ihm Beides nicht wurde, so fühlte sich der ehrgeizige Künstler dermaßen verletzt, daß er (obgleich contraktmäßig zu 5 resp. 10 Gastrollen verpflichtet, und trotz der glänzendsten Anerbieten von Seiten unserer Direction, wenigstens nur noch einmal zu singen) gleich am folgenden Morgen nach der Oper abgereist ist.*)

Der Tenorist Hr. Hirsch, von dem ich Ihnen bereits Mittheilungen gemacht, hat ohngeachtet seiner schönen Eigenschaften leider noch die ganze Mißgunst unseres launenhaften Publikums erfahren müssen. Es fielen mir dabei die Worte jenes Anglers von dem Flusse Lea ein: Man könne genug darin finden, wenn man nur lange genug darin angeln wolle. Aber wo hat ein Publikum Zeit und Geduld dazu? Was nicht auf der Oberfläche schwimmt, bemerkt es nicht. Von einem Ergründen ist gar keine Rede. So war ein einziger verfehlter Ton in der Partie des Octavio genügend, um so gleich ein ganzes Heer von Zischern gegen ihn loszulassen. So mißhandelt, singe da Einer mit animo und Erfolg. Es waren übrigens tolle Scenen. Bei Donna Anna Applauses Sturm, bei Don Octavio Zischen und Gelächter in demselben Augenblick. Ich schlage beides mit Vater Luther's Worten: „Immer in Extremen, und — folglich immer im Irrthum!"

Hr. Pecz von Darmstadt gab — da unser Auerbach unpaß geworden, den Raoul und Robert mit Beifall, und wurden dessen hervorstechende Momente, namentlich wo er seinen kernhaften Tenor geltend machen konnte, mit bedeutender Acclamation aufgenommen. Aber als wüchse die seltene Pflanze der Tenoristen wie Pilze aus der Erde — gestern wieder ein neuer Gast in der Person des Hrn. Benda vom Theater zu Düsseldorf. Er sang den Stradella. Zwar noch ein Anfänger, aber die Stimme, die er nur noch zu gebrauchen lernen muß, ist eine der schönsten die ich je gehört habe. Nicht gerade wuchtvoll, aber eine Tragweite bis ins hohe h hinauf, und dabei einen

*) Es giebt hier Personen, die wissen wollen, Stäger sei unter Kossuth's Fahnen Honved-Husar gewesen (Escadron Lemmé), sei bei der Einnahme von Temeszwar verwundet (daher die Narbe über seiner Wange) und zu Arad gefangen worden. Seiner schönen Stimme aber habe er die Freiheit und seine jetzige Carrière zu danken. Noch Andere wollen behaupten, dies sei der Grund gewesen, weshalb unsere Logen-Aristokratie den Sänger vernachlässigt habe.

Timbre, der ohne Vortrag schon das Herz trifft. Die Persönlichkeit ist angenehm, das Spiel gewandt, und die ganze Haltung zeugt von entschiedenem Talente. Nur darf er seine Stimme nicht forciren, sonst ist er verloren. Die Natur hat ihn auf Anmuth angewiesen. Er soll auf längere Zeit hier engagirt sein. Der junge Mann kann hier etwas werden, um (wie so viele seiner Vorgänger) irgend wo anders sein Glück zu machen. Er wurde sehr günstig aufgenommen, und gerufen; mich wundert daß man ihm nicht gleich ein paar Dutzend Kränze entgegen warf.

Gleichzeitig trat Frau Jagels-Roth vom Theater zu Rostok als Bertha im Propheten auf. Ein reiner Sopran, leichte Höhe, correcte Melismen, verständiges Spiel und angenehme Persönlichkeit erwarben ihr vor der Hand eine achtungsvolle Aufmerksamkeit, und damit ist hier schon viel gewonnen. Ein mehr aus sich Heraustreten, und größere Wärme des Vortrags wollen wir von den folgenden Rollen erwarten. . . . Mit einem guten Ensemble aus eigenen Mitteln, der eigentlichen Ehre und Erwerbsquelle eines jeden Theater-Instituts müssen wir uns noch gedulden, bis Frl. Wildauer uns verlassen hat, die jeden Tag erwartet wird, um vermuthlich die Reihe der alten abgespielten Opern wieder auf's Neue zu beginnen.

Ende Mai. Erasmus.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Hr. Mitterwurzer hat am 28sten Mai seinen diesmaligen Gastrollen-Cyclus mit dem Don Juan beschlossen. Die Erfolge, welche dieser ausgezeichnete Künstler hier errang, waren bedeutend, und in der That halten auch wir Hrn. Mitterwurzer für einen der hervorragendsten dramatischen Sänger der Gegenwart, denn bei ihm vereinigen sich die Hauptbedingungen zu einem solchen: schöne Stimmbegabung, treffliche musikalische Ausbildung, namhaftes Darstellungstalent und eine für sein Fach sehr vortheilhafte Persönlichkeit. Auf seine Veranlassung ward — wie bereits in einer Notiz in voriger Nummer erwähnt — Don Juan in deutscher Sprache zum ersten Male mit den Original-Recitativen hier gegeben. Schon dadurch und noch mehr durch die höchst gelungene Ausführung dieser Recitative hat sich Hr. M. das Publikum zu Dank verpflichtet. Hoffentlich ist es nicht das letzte Mal, daß wir diesen vortrefflichen Sänger und Darsteller auf unserer Bühne gesehen haben. Im Ganzen ist er neun Mal aufgetreten: als Tell, Vampyr und Don Juan je zwei Mal und je ein Mal als Wolfram von Eschinbach, Bois Gilbert (Templer und Jüdin) und Simeon (Jacob und seine Söhne). — Frau Schreiber-Kirchberger und Hr. Joseph Staudigl von Wien gastiren gegenwärtig ebenfalls hier. Erstere trat bis jetzt zwei Mal auf, als Valentine (Hugenotten) und Isabella (Robert der Teufel). Die Wahl der Partie der Valentine schien uns keine glückliche zu sein, da hier mehr Stimm-Mittel verlangt werden, als Frau Schr.-K. aufzuweisen hat, und überdem diese Partie eher eine Aufgabe für eine tragische Sängerin ist. Viel besser, als die Valentine, gelang der Gastin die Isabella, die ihrem Naturell mehr entspricht. Frau Schr.-K. ist eine tüchtig gebildete Coloratursängerin, deren Gesang nur durch ein etwas starkes Tremoliren beeinträchtigt wird. Die Stimm-Mittel haben sich seit ihrem letzten hiesigen Gastspiels-Engagement vor etwa drei Jahren merklich vermindert. — Hr. Staudigl, obgleich seine Blüthezeit hinter sich habend, bewährte als Bertram in „Robert der Teufel" seinen Ruhm auf glänzende Weise. Die Stimme hat an Fülle und Kraft zwar verloren, doch macht er diesen Mangel durch seine treffliche Schule gern vergessen. Sein Gesang, bis ins Kleinste technisch vollendet, geistig durchdacht und verständnißvoll, nöthigt noch immer zu gerechter Bewunderung. — Frl. Betty Engst trat einmal als Elisabeth im Tannhäuser auf, jedoch ohne allen günstigen Erfolg; sie zeigte bedeutende Rückschritte — um nicht zu sagen Verwilderung — gegen ihr vorjähriges Gastspiel. Ueber die Leistungen des Frl. Tonner, die als Königin in den Hugenotten einmal gastirte, wollen wir den Mantel christlicher Liebe breiten — das Beste dabei war, daß man Frl. Tonner nur wenig hörte, was aber vernehmbar, war „schaudervoll, höchst schaudervoll", wie Hamlet sagt. — Hr. Burger, der bei seinem ersten hiesigen Auftreten als Sarastro viel versprach, konnte als Marcel in den Hugenotten nicht genügen, da zu dieser Partie seine Stimm-Mittel nicht ganz ausreichen und namentlich auch das hier nöthige Spiel ihm abgeht.

F. G.

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Kapellmeister Kiel in Detmold, welcher Wagner's Tannhäuser mit ungemeinem Eifer einstudirt hat, wurde in Anerkennung desselben ein prachtvoller Flügel zum Geschenk gemacht, und das Publikum lohnte seinem Verdienst bei der zweiten Vorstellung durch Ueberreichung eines Lorbeerkranzes. (Tannhäuser ist bis jetzt drei Mal bei überfülltem Hause gegeben worden, obgleich Detmold nur ein beschränktes Publikum hat. Die Ausstattung ist glänzend gewesen. Decorationen und Costüme hat der Fürst in Dresden anfertigen lassen.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

J. Carl Eschmann, Op. 22. Vierundzwanzig Uebungsstücke in allen Tonarten zur Beförderung des Ausdrucks und der Nüancirung im Pianofortespiel. Leipzig, Fr. Hofmeister. Heft 1. 1 Thlr.

Der Componist giebt in einem Vorwort selbst den Standpunkt an, wovon aus er dieses Werk betrachtet wissen will. Er beabsichtigte, „zu den ausgezeichneten und in ihrer Art einzigen Uebungsstücken von St. Heller (Op. 45, 46, 47) etwas Aehnliches als Fortsetzung zu bieten." Sie sollen eine passende Fortsetzung abgeben, ehe an die größeren und schwereren Etuden von Moscheles, Chopin, Henselt u. s. w. angeknüpft werde. Was daher St. Heller im ersten Heft von Op. 47 über den Vortrag und das Studium desselben bevorwortet, wünscht der Componist auch auf die vorliegenden Uebungen übergetragen. Referent kann sich über die in diesem ersten Hefte enthaltenen sieben Uebungsstücke nur günstig aussprechen. Nicht nur der Geist derselben ist ein für die höhere Fortbildung vorzüglich geeigneter, sondern auch die technischen Mittel, die mit scharfer Umsicht von dem auf dem Claviergebiete so vielfältig gewandten Componisten gewählt sind. Wie in den St. Heller'schen Etuden, so ist auch hier ein Hauptaccent auf den musikalischen Gehalt gelegt, der den Schüler, welcher im Ausdruck und Nüancirung gefördert werden soll, auch von der geistigen Seite her interessant zu unterhalten weiß. Es sind Stücke, die nicht blos in der musikalischen Form als vorzüglich gelungen dastehen, sondern auch einen eigenthümlich ausgeprägten Charakter haben, der sich sowohl im Allgemeinen, als auch in dem speciellsten Detail erschöpfend auszusprechen weiß. Der Claviersatz erscheint in einer Correctheit und Glätte, daß auch die strengsten Anforderungen befriedigt werden dürften. Fingersatz und Vortragszeichen sind mit großer Genauigkeit angegeben, so daß der Schüler unfehlbar, wenn er ernsten Sinnes an das Studium derselben geht, eine sichere Brücke in ihnen finden wird, die ihn zu den größeren und schwierigeren Werken hinüberführen wird. Stich und Ausstattung hat die Verlagshandlung mit gewohnter Correctheit und Eleganz denselben zu Theil werden lassen. Sie seien daher auf das Angelegentlichste empfohlen. E. K.

Richard Mulder, Op. 34. 25 Etudes chantantes et brillantes pour le Piano. Leipzig, Fr. Hofmeister. 3 Lieferungen. à 1 Thlr.

Es ist zwar kein Mangel an guten und fördernden Etudenwerken, nach allen Richtungen hin und für die nur denkbaren verschiedenen Stufen des musikalischen Unterrichts giebt es reiche Auswahl. Demungeachtet kann man das vorliegende Werk nur willkommen heißen. Das Pianofortespiel hat in der Neuzeit bedeutende Erweiterungen erfahren, es ruht auf einer viel breiteren Basis als früher und wird nach eben dieser Seite hin weiter ausgebildet, so daß denn auch dem entsprechende vorbereitende Unterrichtswerke nöthig werden, die den Schüler in geeigneter Weise mit dieser neuen Phase des Pianofortespiels vertraut zu machen im Stande sind. Das vorliegende Werk entspricht ganz dem, wozu es der Componist bestimmte und wird bei seiner Zweckmäßigkeit unter guter Leitung, die den technischen Bestrebungen der Neuzeit Rechnung zu tragen geschickt ist, nur gute Früchte hervorbringen. Diese Etuden sind in einer kunstgerechten musikalischen Form geschrieben, äußerst claviergerecht und von keiner nicht zu überwindenden Schwierigkeit. Sie entsprechen ganz dem Titel „chantantes et brillantes;" es ist kein trockenes Figurenwerk darin, sondern neben einer brillanten Form weiß sich auch der musikalische Gehalt in wohlgefälliger Weise geltend zu machen, — ein Vorzug, der ihnen den Eingang leicht machen wird. Es führen diese Etuden besondere Ueberschriften, wie Quiétude, capriccietta de Salon u. s. w., die irgend einen bestimmten Charakter zum Vorwurf haben; oder es beziehen sich die Titel auf Uebungszwecke wie exercice de vélocité en Style lié, exercice de rhythme et de perfection, les octaves sautées u. s. w. Einen genauen Fingersatz hat der Componist neben den nöthigen Vortragsbezeichnungen gleichfalls hinzugefügt, so daß ein umsichtiger und bereits gut vorgeschrittener Schüler ohne Leitung diese Etuden mit Nutzen studiren kann. E. K.

Charles Czerny, Op. 807. Grande Collection de nouvelles Etudes de perfection pour Piano. Dans l'ordre progressif. Liv. 5 et 6. Cassel, Luckhardt. Jede Lieferung ⅚ Thlr.

Es besteht diese Sammlung aus 100 Etüden in zehn Lieferungen, von denen uns Nr. 5 und 6 vorliegen. Wie der größte Theil der instructiven Sachen Czerny's, sind auch diese Etüden äußerst brauchbar: sie haben durchaus nicht jene häufig vorkommende Trockenheit, nicht den steifleinenen, schulmeisterlich pedantischen Zuschnitt; sie sind wohlklingend, ermüden nicht durch allzuausgedehnte Länge und bieten viel Abwechslung in den technischen Formen. Neue Saiten allerdings schlägt Czerny nicht darin an, er fußt auf Früherem. Wer daher höhere Zwecke im Pianofortespiel verfolgen will, dem werden diese Etuden zwar auf einer gewissen Stufe fördernd sein, ihn jedoch noch nicht völlig (Etudes de perfection) perfectioniren können. Sie zielen meist nur auf Fingerfertigkeit

in mannichfachen Formen ab, lassen daher der weiteren Ausbildung noch ein weites Feld übrig. Sehr schön, voll und deutlich ist der Notenstich, was der Verlagshandlung zur Ehre gereicht. E. K.

C. Aug. Scheidler, Cursus für den Elementarunterricht im Pianofortespiel. Eine ausführliche und vollständige Anweisung zu einem gründlichen wissenschaftlich praktischen Unterricht in den Anfangsgründen des Pianofortespiels. Ein theoretisch-praktischer Leitfaden für kundige wie unkundige Lehrer und für Schüler jeglichen Alters. Cassel, Luckhardt. In 12 Heften. Heft 1—5. Complet 1⅓ Thlr.

Auf dem Titel klingen die Worte „für kundige wie unkundige Lehrer" etwas seltsam. Dem „kundigen" Lehrer werden in der uns vorliegenden ersten Abtheilung, welche Heft I—V enthält, keine neuen Dinge gesagt. Der kundige Lehrer muß, wenn er an den Unterricht gehen will, diese Dinge, welche ihm der Verfasser auseinandersetzt, schon wissen. Soll er sich erst Raths erholen in der oder jener Pianoforteschule, so steht es schlecht mit ihm; es wird wenigstens von einer ersprießlichen, praktischen Methode nicht die Rede sein können. Er kann wohl die Winke benutzen, die ihm gegeben werden, wollte er aber streng nach dem vorliegenden oder auch nach einem andern Cursus im Elementarunterricht im Pianofortespiel sich richten, so würde er sicherlich nicht der rechte Mann zum Unterricht geben sein. Der Verfasser des vorliegenden Werkchens setzt in den sieben Lectionen, die diese ersten fünf Hefte enthalten, alles in recht gründlicher und klarer Weise auseinander, giebt die nöthigen Beispiele dazu und zeigt, daß er auf seinem Gebiete recht zu Hause ist. Allein so methodisch das Ganze auch gehalten ist, würde doch ein Unterricht, wenn er streng die darin eingehaltene Anordnung befolgen wollte, nicht zum erwünschten Ziele führen. Man gebe ja nicht im Anfange dem Schüler zu viel zu wissen; das Können sei die Hauptsache. Es fehlt uns keineswegs an gründlichen Anweisungen in der Musikliteratur; dagegen mangeln immer noch Lehrer, die den Unterricht von einer durchgreifenden, ersprießlichen Praxis her anzugreifen wissen. Das Verdienst der Gründlichkeit hat das vorliegende Werk und es wird mancher Lehrer gute Winke darin finden. Aber planmäßig darnach gehen, würde nicht zum Ziele führen. E. K.

J. Moscheles u. Fétis, Die vollständigste Pianoforte-Schule oder die Kunst des Pianofortespiels als Resultat einer genauen Prüfung der besten Werke dieser Gattung, so wie der Vergleichung und Würdigung der verschiedenen Spielarten und Systeme der berühmtesten Meister, nebst Anfangs-Uebungen und fortschreitenden Etüden und neuen für Spieler höherer Ausbildung componirten Etüden. Berlin, Schlesinger. Drei Abtheilungen.

Von diesem ausgezeichneten Werke liegt uns in der gegenwärtigen 1sten Abtheilung eine neue Auflage vor. Das Werk ist schon zu bekannt und verbreitet, sein Werth von der wissenschaftlichen wie praktischen Seite her zu bedeutend, als daß ein Aufmerksammachen darauf in dies. Bl. für nöthig erachtet werden müßte. Wenn zwei so gewichtvolle Männer einem solchen Unternehmen ihre ungetheilte Kraft zuwenden, so läßt sich nur Ausgezeichnetes erwarten. Die erste uns vorliegende Abtheilung enthält: Anfangsgründe der Musik. Einleitung, vom Mechanismus des Spiels; Kap. 1, von der Claviatur, 2) von der Stellung des Spielenden am Pianoforte und der Haltung der Hände; 3) vom Anschlag. Cap. 4, vom Fingersatze. Dieser ist in zwei Abschnitten des Ausführlichsten behandelt. Die folgenden Capitel 5—14 handeln von den großen Spannungen, Fingersatz mit Ausnahmen, Sprüngen mit beiden Händen, von Arpeggien, von den Accorden, Ueberschlagen und Einschlagen der Hände, von den Verzierungen, vom Pedal, vom Styl im Vortrage, von der Improvisation. In sämmtlichen Capiteln ist mit der größten Gewissenhaftigkeit auf die frühere wie neuere Periode des Pianofortespiels Rücksicht genommen. Ein wahrer Reichthum von Bemerkungen mit den anschaulich machenden Beispielen stempelt dieß Werk zu einem einzigen in seiner Art, dem auch mitten unter den neu auftauchenden neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete sein Werth unbestritten bleibt. E. K.

Louis Dalla Casa, L'Art de déchiffer. Methode special de Piano pour parvenir au beaut de 18 mois, en prenant des leçons tous les jours, à aborder très facilement toute sorte de Musique de Piano, depuis le Quadrille jus qu'aux compositions de Liszt, Chopin, Thalberg, les Fuges de Bach, de Haendel etc. **Paris, Launer u. Chabel. 40 Fr.**

Das vorliegende französische Werk enthält in vier Abtheilungen Uebungen mehr in Form von Beispielen als zu praktischer Unterweisung geeignet. Es weicht in Anordnung und Auffassung von der bei uns Deutschen üblichen Pianoforte-Methode ab. Trotz seines Umfanges (139 Seiten in hoch Octav) dürfte doch noch viel zur Vervollständigung hinzugefügt werden müssen. Etwas seltsam nehmen sich die 10—12 Seiten lang ununterbrochenen fortlaufenden Accordpassagen aus. Ueberhaupt steht Manches darin förmlich abenteuerlich aus und dürfte nicht leicht auf unsere Sympathien zu rechnen haben. E. K.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

Iwan-Müller, Op. 58. Fantaisie pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte sur une grande scène de l'Opéra „l' ultimo giorno di Pompei" de Pacini. **Hannover, Nagel. 18 gGr.**

Wie sich von dem bekannten und geschätzten Virtuosen erwarten läßt, ist die Principalstimme dieser Phantasie mit

viel Sachkenntniß und Geschmack gesetzt. Die Motive der auf dem Titel genannten Oper sind zu einem ansprechenden und für den Clarinettisten dankbaren Salonstück verwendet. Das Pianoforte verhält sich nur begleitend.

Jules Stern, Op. 12. Souvenir de Munic. Variations sur un thème original pour le Violon avec accomp. de Pianoforte. **Stuttgart, Ebner. 1 Thlr.**

Es unterscheiden sich diese Variationen wenig von den vielen vorhandenen Salonstücken dieser Art. Die Violinstimme ist mit Sachkenntniß gesetzt und auf Geltendmachung aller der äußeren Vorzüge berechnet, die ein guter Violinist haben muß. Das Pianoforte begleitet nur in ziemlich alltäglichen Figuren.

J. Stransky, Op. 18. Nr. 4—6. Morceaux élégants et caractéristiques pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano. **Wien, Witzendorf. Nr. 4. 1 Fl., Nr. 5. 1 Fl. 15 Kr., Nr. 6. 1 Fl. 30 Kr.**

Die vorliegenden Hefte dieses Werkes enthalten folgende Musikstücke: Aux Alpes, Souvenir de bal und le carneval de Vénise. Der Componist giebt hier sehr ansprechende, mit vielem Geschick und großer Kenntniß des Hauptinstrumentes geschriebene Unterhaltungsstücke, die jedoch zu ihrer Ausführung einen tüchtigen Violoncellisten verlangen und von einem solchen vorgetragen von guter Wirkung sein werden. Die Pianofortestimme ist nicht schwer und fast nur begleitend.

Tänze, Märsche.

Jacob Ludwig Güth, Freundschaftsklänge. Walzer für das Pianoforte. Steindruck von W. Peternell in Seeligenthal bei Schmalkalden. 10 gGr.

Ein ziemlich gewöhnlicher Walzer, bestehend aus Introduction, vier Nummern und einem Finale. Die in diesem Werkchen stehen gebliebenen Druckfehler wird jeder Spieler leicht selbst corrigiren können.

A. Wallerstein, Op. 78. Leb' wohl mein Lieb'. Un dernier Adieu. Galopp romanesque pour le Piano. **Mainz, Schott. 36 Kr.**

— — —, **Op. 81.** Le billet doux. Redowa pour le Piano. **Ebend. 27 Kr.**

— — —, **Op. 83.** La Pensée (**Vergißmeinnicht**), Polka-Mazurka pour le Piano. **Ebend. 27 Kr.**

— — —, **Op. 84.** Paris qui rit (**Pariser Leben**), Schottisch pour le Piano. **Ebend. 27 Kr.**

— — —, **Op. 86.** Paris qui danse (**Musikanten-Polka**), Polka pour le Piano. **Ebend. 27 Kr.**

— — —, **Op. 88.** La Perle du Casino, Redowa sentimentale (**Sehnsuchts-Ländler**) pour le Piano. **Ebend. 27 Kr.**

Diese hübschen Tänze reihen sich den früheren derartigen Compositionen Wallerstein's, deren wir seiner Zeit Erwähnung thaten, an. Der Componist weiß in die Form des tanzbaren Tanzes etwas mehr hineinzulegen, als man gewöhnlich bei dergleichen Musikstücken findet, seine Tänze sind daher Orchestern, welche Tanzmusik spielen, zu empfehlen, so wie auch die nicht schwierigen Pianoforte-Arrangements in geselligen Kreisen, wo getanzt wird, willkommen sein werden. Zu mehreren der Wallerstein'schen Tänze hat man in Belgien Texte unterlegt und singt dieselben als Lieder, in Holland sind diese ansprechenden Compositionen vielfach nachgedruckt worden — Beweise genug für die allgemeine Popularität, welche sie dort erlangt haben.

H. Lemcke, Op. 33. Le langage du coeur. Valse expressive pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.**

W. Lutz, Op. 18. Mazurka für Pianoforte. Offenbach, André. 27 Kr.

Diese Tänze sind recht hübsch und Liebhabern von dergleichen Kleinigkeiten zu empfehlen. Die Mazurka eignet sich auch zum Tanzen, der Walzer ist lediglich für den Vortrag im Salon bestimmt.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 24.** Den 9. Juni 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Orgel in der protestantischen Kirche.

Es ist in diesen Blättern unlängst (in dem Aufsatz von A. Hesse, Bd. 39, Nr. 6) von der mangelhaften Beschaffenheit der Orgelwerke und dem unwürdigen Orgelspiele in den Kirchen katholischer Länder die Rede gewesen.

So sehr wohl zu wünschen, daß den Uebelständen der ersteren eine Abhülfe und dem Unwesen des letzteren Einhalt geschehe, finden wir die Erscheinung an sich hier nicht so befremdend.

Wie der katholische Cultus in allen Dingen reich und glänzend erscheint, so dienen ihm auch vorzüglich die besten musikalischen Mittel; die Vocal- und Instrumentalmusik bilden ein wesentliches Bestandtheil desselben, während die Orgel darin factisch eine sehr untergeordnete Stelle findet. — Obwohl die Figuralmusik in der protestantischen Kirche früher gleichfalls in hohen Ehren stand und viel für ihre Pflege geschah, so ist sie doch nie ein wesentliches, unentbehrliches Bestandtheil des Cultus gewesen, und daher immer mehr und mehr aus der Kirche in den Concertsaal gedrängt, so daß die Orgel fast als einzige Vertreterin der musikalischen Interessen der protestantischen Kirche verblieb. Unter solchen Umständen mußte es natürlich sein, daß bei der Bedeutung, welche die Orgel in dieser Kirche gewann, auch auf ihre technische Vollendung und ihre würdige Behandlung eine große Sorgfalt verwendet wurde; daß man schon frühzeitig hier nicht nur die gewichtigsten und vollkommensten Werke, sondern auch die tüchtigsten Meister im Orgelspiel, ja letztere fast ausschließlich nur hier findet.

Dieser Sinn ist mit den Jahren keineswegs erloschen, ja wir können behaupten, daß er gerade in unseren Tagen mehr als je zuvor vorhanden ist. — Das Bedürfniß, eine Orgel zu besitzen, regt sich in den kleinsten Landgemeinden, die oft mit großer Bereitwilligkeit diesem Zwecke schwere Opfer bringen. Auch trägt man bei Orgelbauten gewiß Sorge, ein Werk zu bekommen, das nicht nur für das Bedürfniß der gottesdienstlichen Feier ausreicht, sondern auch durch seine Vollkommenheit dem Spieler zu Kunstproductionen mannichfache Gelegenheit bietet.

Es ist nicht zu verkennen, daß dieser Drang nach Orgeln, die in Wahrheit Kunstwerke sind, wie er sich jetzt in der protestantischen Kirche so allgemein kundgiebt, nicht allein in dem rein praktischen Bedürfniß wurzelt, wornach die Orgel für den Gemeindegesang allerdings unentbehrlich ist, sondern daß sich darin

zugleich ein Verlangen nach Ersatz für die schmucklose Einfachheit des Gottesdienstes entschieden ausspricht.

Unter so bewandten Umständen sollte man nun wohl glauben, daß unser Orgelbauwesen so geregelt wäre, daß diesem Bedürfniß nach guten Werken jeder Zeit und überall entsprochen werden könnte! Leider ist dem jedoch nicht so, vielmehr leidet dasselbe an Gebrechen, daß es statt Erfüllung dieses Wunsches häufig nur bitterste Täuschung giebt. Um es kurz zu sagen, unser Orgelbauwesen steht mit seiner kirchlichen Bedeutsamkeit im allerschneidendsten Gegensatze! Es wird genügen, wenn wir zum Beweise dessen nur einen ganz flüchtigen Blick darauf werfen.

Durch das gesteigerte Bedürfniß nach Orgelwerken hat sich die Zahl der Orgelbauer so vermehrt, daß der Unbefangene auf den ersten Blick nicht wohl wird begreifen können, wie es möglich ist, daß sie alle Beschäftigung finden, da doch ein solides Orgelwerk bei Nachhülfe kleiner Mängel recht wohl zweihundert Jahre und darüber seine Dienste thun kann?

Bei näherer Kenntniß des Orgelbauwesens und der speciellen Leistungen des ausübenden Personals dieser Kunst löst sich dieses Räthsel, freilich auf das Unerfreulichste.

Unter den vielen ausübenden Orgelbauern ist nur eine kleine Anzahl mit den nöthigen Kenntnissen und Talenten ausgerüstet, welche sie für ihre Kunst tüchtig machen, die meisten erlernen dieselbe rein handwerksmäßig, ohne je eine Ahnung von ihrer Bedeutung zu erlangen. — Bei der verhältnißmäßig geringen Anzahl wirklich gelernter Orgelbauer wird der Meister stets noch genöthigt, auch Tischlergesellen zur Aushülfe mit zu beschäftigen. Haben solche Leute nun die technischen Handgriffe der Orgelbaukunst erlernt, oder auch nur oberflächliche Begriffe davon erlangt, und es bietet sich ihnen Gelegenheit zur Ausführung von Reparaturen oder selbstständigen Orgelbauten, so steht ihnen leider kein sonderliches Hinderniß entgegen, drauflloszupfuschen. Wird diese Kunst doch rein wie ein Gewerbe ausgeübt. Die Befugniß zur Ausübung derselben an eine Prüfung und dauernd kunstgerechte Ausführung übernommener Bauten zu knüpfen, und letztere durch amtliche Revisionen berufener Sachkenner zu überwachen, findet factisch nicht statt.

Die deßfalsigen amtlichen Bestimmungen beweisen zwar, daß man von den hier angeregten Uebelständen wohl eine dunkele Ahnung, aber keine klare Erkenntniß hat, und so dienen dieselben, ihrer Unzulänglichkeit und Halbheit wegen, oft gerade nur dazu, Orgelpfuschereien unter der Form amtlicher Sanction desto bequemer auszuführen.

So finden wir denn unter der Firma Orgelbauer Leute der verschiedensten Art: Künstler, Handwerker, Pfuscher, ja selbst Industrieritter, welche buchstäblich nichts weiter verstehen, als unter der Maske der größten Ehrlichkeit die Unerfahrenheit der Gemeinden auszubeuten und ihre oft noch recht guten Orgelwerke völlig zu verderben. Sind mir doch derartige beklagenswerthe Beispiele sogar an alten mit Recht gerühmten Meisterwerken bekannt geworden. Es giebt Leute darunter, welche im Orgelbaufache so unerfahren sind, daß, da sie mit dem Löthkolben nicht umzugehen verstehen, Zinnpfeifen von Klempnern repariren lassen müssen, wenn es nicht mehr möglich ist sie mit Lederstückchen zusammen zu kleistern, 2c.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir die Erfindungs- und Hülfsmittel dieser Leute speciell verfolgen und auf das abscheuliche Getriebe des Pfuscherwesens hier näher eingehen. Diese Zeilen sollen ja überhaupt nur auf die Gebrechen unseres Orgelbauwesens hinweisen, von denen so viele nichtsnutzige Orgelwerke in unseren Kirchen den traurigsten Beweis liefern. Sie möchten aber auch zugleich daran erinnern, daß die Orgel, sofern sie dem Bedürfniß unserer Tage völlig genügen soll, auch in Wahrheit ein Kunstwerk sein muß, und daß es daher hohe Zeit ist, der Mittelmäßigkeit und ihrem schmuzigen Gefolge, welche hier sich eines üppig wuchernden Schmarotzerlebens erfreuen, ein Ziel zu stecken.

Um so erfreulicher ist es nun, daß vorzüglich in den letzten Jahren sich unter den Orgelbauern in hiesiger Gegend, eine kleine Anzahl jüngerer Meister eingefunden hat, die durch ihre hervorragenden Leistungen im Orgelbau, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde, und vorzugsweise der Kirchenvorstände im weiteren Kreise wohl verdienen. Die Letzteren wird es sicher nie gereuen, wenn sie einem oder dem andern dieser Männer ihr Vertrauen schenken sollten.

Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß wenn ich hier über die Leistungen des Hrn. Conrad Geißler in Eilenburg am ausführlichsten spreche, dies nur in der abweichenden Bauart seiner kürzlich vollendeten ersten Orgel, seinen rein zufälligen Grund hat. Dieselbe steht in der Kirche zu Profen bei Zeitz, hat 24 klingende Stimmen, 2 Manuale und Pedal, drei Bälge.

Bei der Prüfung derselben ergab sich eine höchst charakteristische, durchweg edele Intonation aller Register. Es dürfte schwer sein unter den 24 Stimmen einzelne als vorzüglich gelungen zu bezeichnen, da sie es alle in ihrer Art sind; selbst diejenigen, welche am schwierigsten zu intoniren, z. B. Quintatör 16′ und die beiden Rohrwerke Oboe 8′ und Posaune 16′. Diese Eigenschaft der einzelnen Stimmen überträgt sich natürlich auch auf den Ton des vollen Werkes,

dessen eindringliche Kraft, doch edel und immer höchst wohlthuend wirkt.

Wenn nun Hrn. Geißler diese künstlerische Seite des Werkes so trefflich gelang, so folgt hieraus schon, daß auch die technische Ausführung desselben, und die zur Orgel verwendeten Materialien ganz vorzüglich sein müssen. Mittelmäßigkeit in dieser Beziehung, würde unmöglich solche Resultate geliefert haben. Hier aber finden wir eine musterhafte Technik, die zugleich des Interessanten und Neuen genug bietet. Wir rechnen dahin die Anwendung von Kegelladen, anstatt der bisher allgemein üblich gewesenen Schleifladen. Diese Kegelladen sind nach dem Muster des berühmten Orgelbauers **Walker** in Ludwigsburg gefertigt, und meines Wissens von Hrn. Geißler hier in Norddeutschland zuerst in Anwendung gebracht. Sie bieten allerdings manche Vortheile z. B. Durchstecher sind unmöglich; besondere Sperrventilzüge überflüssig, Stockungen in der Mechanik und dadurch entstehende Heuler viel weniger möglich als bei den Schleifladen, da bei Anwendung der Kegelladen der Mechanismus der Orgel einfacher wird. Auch kann vermittelst einer leicht anzubringenden mechanischen Vorrichtung ein wirksames Orgelcrescendo gewonnen werden.

Ob die Kegelladen dieser und anderer Vortheile willen den Schleifladen, welche auch ihr Gutes haben, unbedingt und unter allen Umständen vorgezogen zu werden verdienen, ist eine Frage, die wir den strebsamen Orgelbauern zur Erwägung dringend empfehlen möchten.

Hr. Geißler hat sich in diesem seinen ersten Werke als ein Orgelbauer bewährt, der auf das Prädikat eines Künstlers in seinem Fache Ansprüche machen kann. Es giebt in allen Kunstzweigen einen Grad der Vollendung, welcher selbst dem weniger geübten Kenner den Maaßstab der richtigen Beurtheilung an die Hand giebt. So auch hier. Die Ueberzeugung, daß es sich hier um ein außergewöhnliches Orgelwerk handelt, wird sich bei näherer Kenntniß desselben, einem jeden aufdrängen. Wenn Hr. Geißler in diesem Streben, nach wahrer ächter Kunst verharrt, was wir nach dem ernst bescheidenen Wesen des Künstlers annehmen können, so muß ihm für die Zukunft hieraus der schönste Lohn erspriessen.

Was wir Hrn. **Geißler** wünschen, ist bei den HH. **Ladegast** und **Wäldner** bereits in Erfüllung gegangen; beide haben sich als talentvolle strebsame Orgelbauer bewährt und genießen als solche in hiesiger Gegend einen ehrenvollen Ruf.

Schon der Vater des Hrn. Wäldner, seit langen Jahren in Halle ansässig, war ein überaus wackerer Orgelbauer, dessen Geschäft seit einigen Jahren vom Sohne fortgeführt wird. Derselbe erbaute in dieser Zeit außer mehreren kleinen Werken zwei größere, welche hier vorzugsweise erwähnt zu werden verdienen: die Dom-Orgel in Halle mit 33 klingenden Stimmen und die Orgel in der Kirche zu Mücheln (unweit Merseburg) mit 24 klingenden Stimmen. Beide Werke haben 2 Manuale und Pedal.

Hr. Friedr. Ladegast, seit wenigen Jahren in Weißenfels ansässig, erweckte durch seine vorzüglichen Leistungen an drei Landorgeln hiesiger Gegend und einem Werke von 24 Stimmen in der Kirche zu Hohen-Mölsen (unweit Weißenfels) ein solches Vertrauen, daß der Unterzeichnete, Folge dessen, kein Bedenken trug, ihn für den Bau der neuen 80stimmigen Dom-Orgel zu Merseburg in Vorschlag zu bringen, deren Vollendung in naher Aussicht steht.

Schließlich erwähne ich der Leistungen des Orgelbauers Nicolaus Schrickel in Eilenburg, dessen 18stimmige Orgel in der Kirche zu Wiedemar bei Halle, ein ganz vortreffliches Werk ist. Zwei kleinere Werke desselben, fanden durch Hrn. Musikdirector Hentschel in Weißenfels die beifälligste Anerkennung.

Keinem dieser Männer fehlt die dem Orgelbauer so unentbehrliche Eigenschaft der strengsten Rechtlichkeit; auch hätte ich, wenn es der Raum gestattete, durch specielle Angaben der Kostenanschläge etc. gern den Beweis geliefert, daß diese Werke sämmtlich für einen höchst soliden Preis erbaut wurden.

Merseburg im Mai 1854. **D. H. Engel.**

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Louis Ehlert, Op. 22. Sechs Hafislieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — **Magdeburg, Heinrichshofen.** Pr. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Es ist keine leichte Aufgabe für einen Componisten, sich soweit in das Wesen der Poesie eines uns und unserer Fühl- und Denkweise so fern stehenden Volkes hineinzuleben, um dieselbe in musikalischer Gestaltung entsprechend wieder geben zu können. Der tief poetische Kern in den Gesängen das Hafis animirt zu Verherrlichung derselben durch die musikalische Composition, aber nur ein sehr befähigter Musiker darf sich an die Lösung dieser Aufgabe wagen. Ehlert ist es gelungen, die üppig duftenden und sinnigen

Blumen des Orients zu einem schönen Kranze vermittels des Bandes der tönenden Kunst zu flechten. Es spiegelt sich in seiner Musik der Inhalt der Hafis-Gesänge treu und wahr wieder, er hat diese Poesie in ihrem ganzen Wesen in sich aufgenommen und musikalisch noch einmal gedichtet, so daß beide Theile — Text und Musik — nunmehr ein innig verwobenes Ganze bilden. Eine gleichmäßige Stimmung zieht sich durch diese Lieder und läßt sie wie durch ein inneres geistiges Band verknüpft erscheinen. Vorherrschend ist das Element der reinen und zarten Liebe, geschildert in der bilderreichen Sprache und mit den glühenden Farben des Morgenlandes. Wir wollen nicht verfehlen, diese Gesänge angelegentlichst zu empfehlen; sie reihen sich dem Besten an, was in neuester Zeit auf diesem Gebiete geliefert worden; die ganz besondere Eigenthümlichkeit und die größtentheils sehr blühenden, von einer geistvollen Begleitung getragenen Melodien werden die Compositionen allen denkenden Sängern lieb und werth machen.

Ernst Streben, Op. 15. Zehn Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton und Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Pr. 22½ Ngr.

Ein gutes Liederheft, in dem manches Schöne geboten wird und sich die ehrenhafte Gesinnung des Componisten bewährt. Scheint uns auch die Production nicht immer hochbedeutend, namentlich aber Vieles mehr das Resultat der Reflexion als das eines mit voller Naivetät schaffenden Talentes zu sein, so ist doch das Gegebene stets edel und wird mit Verständniß und Wärme vorgetragen einen entsprechenden Eindruck machen. Am wenigsten von diesen Liedern hat uns das erste „O Du mein Mond" von W. Wackernagel angesprochen. In melodischer Beziehung dürftig sind in ihm die Worte oft unnöthig gedehnt, die einzelnen Sylben derselben einigemal gewaltsam von einander gerenkt, dabei ist die Singstimme — wie auch in anderen Nummern des Heftes — nicht immer ganz dankbar und leicht gesetzt, die Begleitung keineswegs originell, sondern eben nur eine harmonische Unterlage für den Gesang. Die sämmtlichen anderen Lieder stehen höher; in Inhalt und Fassung am meisten hervortretend sind: Nr. 3 „Lied vom Rhein" von Metzerath, Nr. 6 „Blaublümelein" (dem Texte nach ein „altes Lied") Nr. 7 „Gedanken und Träume" von Fr. Förster, Nr 8 „Ein Stündlein wohl vor Tag" von Mörike, Nr. 9 „Im Walde" von Eichendorff und Nr. 10 „Nachklang" von demselben. Nr. 4 „Frühlingsgruß" von Eichendorff kann ein- oder auch zweistimmig gesungen werden. Die äußere Gestalt der Lieder ist die ganz einfache Liedform, die meisten sind sogar auf einen Vers gesetzt; diese Form ist mit Geschick beherrscht, den Fortschritten der Neuzeit ist gebührend Rechnung getragen und namentlich auch auf den harmonischen Theil und dessen elegante und interessante Fassung (mit der schon erwähnten Ausnahme von Nr. 1) viel Sorgfalt verwendet.

F. Gustav Jansen, Op. 3. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 15 Sgr.

Es tritt uns in diesen Gesängen ein jugendlich frisches, sehr beachtenswerthes Talent entgegen, dem wir zu diesem Op. 3 nur Glück wünschen können. Es wird hier den Anforderungen, die man zur Zeit an ein gutes Lied stellen muß, genügt und zwar zeigt sich eine geistige Reife und eine Gewandtheit in Handhabung der Form, die bei Compositionen von so niederer Opuszahl nur selten zu finden und die für die fleißigen Studien des Componisten sprechen. Ein großer Vorzug der Lieder, der nicht selten den deutschen Gesangscompositionen der edleren Richtung abgeht, ist, daß der Schwerpunkt des Ganzen in der Melodie liegt, daß die Singstimme sehr geschickt und leicht singbar gesetzt, der harmonische Theil jedoch keineswegs vernachlässigt, im Gegentheil elegant und mit großer Sorgfalt gefaßt, doch nicht überladen ist, daher er wesentlich dazu beiträgt, die Hauptsache — den Gesang der Menschenstimme — zu heben. Die hervorragendsten Nummern dieses Heftes sind Nr. 1 „Gold'ne Brücken seien meine Lieder" von Geibel, Nr. 2 „Nachklänge" von Eichendorff und vor allen das im Ton des Volksliedes (ähnlich wie das herrliche Volkslied „Es ist bestimmt in Gottes Rath" von Mendelssohn) gehaltene „Das treue Herz" (Nr. 5) von Paul Flemming († 1640). Die übrigen Lieder heißen: Nr. 3 „das alte Lied" von Carl Gärtner, Nr. 4 „Waldesgruß" von A. Graf von Schlippenbach und Nr. 6 „die helle Sonne leuchtet" von Fr. Bodenstedt. Mit Freuden empfehlen wir dieses Werk des jungen Componisten, der nach dieser Probe seines Talentes zu den schönsten Hoffnungen für sein ferneres productives Wirken berechtigt.

F. G.

Reisebriefe aus Thüringen. *)

II.

Weimar.

Einige Worte über das trappistische Schweigen der Weimarer Correspondenten. — Franz Liszt. — Das Weimarer Orchester und die Weimarer Oper im Allgemeinen. — Lohengrin und Tannhäuser.

> „Wohin willst Du Dich wenden?"
> Nach Weimar — Jena, der großen Stadt,
> Die an beiden Enden
> Viel Gutes hat!
>
> Göthe.

Drei Wochen in Weimar leben zu können — das ist eine geistige Erfrischungskur, die zu den Festtagen des Lebens zählt — und zwar nicht blos zu den einseitig musikalischen, sondern zu den echt künstlerischen — aus dem Großen und Ganzen. Man erlebt in solchen Tagen nicht nur viel Aeußerliches, und an sich schon Anziehendes — sondern ebensoviel Innerliches, welches für Jeden, seiner Individualität gemäß, sich verschieden gestalten und subjective Früchte tragen muß, deren wir uns erst nach und nach so vollkommen bewußt werden, daß wir sie als abgeschlossene Resultate begrüßen dürfen.

Es war das erste Mal, daß ich längere Zeit in Weimar verweilen konnte, und ich muß die Nachrichten, die Sie, geehrter Hr. Redacteur, von mir darüber verlangt haben, mit einem Vorwurf beginnen — mit einem Vorwurf, der nicht Sie, sondern den Kreis unserer Weimarer Freunde treffen muß.

Man hat unserer Partei, neben hundert anderen Beschuldigungen — denn welche Beschuldigung hätte irgend ein müßiger und neidischer Philister uns noch nicht gemacht? — auch vorgeworfen, daß sie, wie man zu sagen pflegt, athemlos in das große Horn stoße, und jedes künstlerische Resultat, jeden Erfolg, in alle Welt ausposaune! — Wer so naiv ist, diesen Beschuldigungen Glauben zu schenken, dem rathe ich hiermit, sich gelegentlich nach Weimar zu verfügen; Augen und Ohren aufzusperren; uns zu erzählen, was er gesehen, gehört und gelernt hat — und uns dann zu zeigen, in welcher musikalischen oder sonstigen Zeitung darüber etwas zu lesen sei! — Wenn er uns nur irgend einen erschöpfenden, fortlaufenden Cyclus von Berichten über die Weimarer Musik-Zustände nachweisen kann, so — bekommt er Prof. Bischoff's sämmtliche Werke, in englischem Leder mit Goldschnitt, zur Belohnung.

Das ist ja eben im Gegentheil der Vorwurf, den ich unseren Freunden in Weimar mache, daß sie nichts von sich hören lassen! Wieviel man in Weimar arbeitet, ist erstaunlich — es wird dort ein enormer Fleiß entwickelt, eine nie rastende Thätigkeit, zum Ausbau der inneren musikalischen Verhältnisse, und zur Entwickelung der eigenen künstlerischen Vollendung. Aber in die Außenwelt gelangt davon wenig oder nichts. — Die zwei Correspondenzen, die etwa jährlich in der „Neuen Zeitschrift" zu finden sind, und natürlich äußerst summarisch verfahren müssen — diese sollen doch nicht etwa die reiche Musikwelt des Weimarer Musenhofes erschöpfen? — Die Correspondenzen, die man in Theaterzeitungen etwa findet, berühren das Musikalische fast gar nicht. Denen ist Hr. Marr mit seinen theatralischen Prätentionen ein viel zu wichtiger Gegenstand, als daß sie von der Musik viel Worte machen könnten. Gewissen Leuten in Weimar ist die Liszt'sche unermüdliche Thätigkeit ohnehin lästig und unbequem genug, als daß sie nicht dafür sorgen sollten, sie möglichst mit Stillschweigen zu bedecken.

Es wäre also Sache der Musiker, über Weimar's Musik zu berichten; es wäre Pflicht der außerordentlich tüchtigen und strebsamen Kräfte, welche Weimar besitzt, uns mindestens allmonatlich einmal von dort zu berichten, und zwar ausführlich zu berichten. Wieviel wir dadurch verlieren, daß es eben nicht geschieht, das habe ich erst kennen lernen, nachdem ich das Glück hatte, einige Wochen in Weimar leben zu können. Wenn unsereiner aus Dresden gerade nur soviel berichtet, als er muß — so ist das kein Wunder; denn wie selten treibt das Herz dazu! Wer aber in Weimar keinen inneren Herzensdrang fühlt, über das, was dort unermüdlich geschaffen wird, seinen Freunden und Feinden mit Stolz und mit gerechtem Triumphe Mittheilungen zu machen — der ist allerdings zum Correspondenten auf Lebenszeit verdorben! — Uebergroße Bescheidenheit ist sehr am unrechten Platze, solange noch täglich einige tausend Literatenfedern in ganz Deutschland beschäftigt sind, aus nichts etwas zu machen, und über die unbedeutensten Kleinigkeiten am Theaterhimmel, in den Verlagshandlungen und Concertsälen — Wunder zu schreien!

Eine gewisse Ausgleichung, ein wohlthätiges Ge-

---

*) In dem Bericht über „Santa Chiara" finden sich folgende Schreib- und Druckfehler, um deren Berichtigung der Verfasser bittet: In Nr. 18, S. 198, Sp. 2, Zeile 4 von oben lies: Zschokke, anstatt Tschokke. — S. 199, Sp. 1, Zeile 17 von unten lies: Victor anstatt Alphons. — In Nr. 19, S. 211, Sp. 1, Zeile 1 von oben lies: Victor anstatt Alphons. — Zeile 14 von oben lies: sie verleugnet ihre Freunde und ihre Liebe, anstatt „ihre Freude". — S. 211, Sp. 2, Zeile 23 von oben lies: berühmte, anstatt berühmten.

gengewicht muß immer vorhanden sein, um die Arroganz gewisser nichtsthuender, aber vielschreiender Blätter und Literaten in ihre gehörigen Schranken zu weisen. Wucherten jene nicht, wie Pilze in der Regenzeit, auf der Erde herum, so wäre das Correspondiren überhaupt eine sehr überflüssige Sache. Man könnte sich mit dem begnügen, was man leistet, und die linke Hand brauchte nicht zu wissen, was die rechte thut — wenn es sonst nur vortrefflich ist. Da wir aber nicht mehr in diesem paradiesischen Zustande leben, ist es eben so nöthig als wünschenswerth, daß man in Weimar, offenbar dem Centralpunkte unserer Partei, künftig eine etwas größere Federthätigkeit entwickeln, und uns Etwas mehr von dem zukommen lasse, was dort fast täglich Neues, Großes und Schönes gefördert und geschaffen wird! — Die geehrte Redaction dieser Blätter wird hierin gewiß mit mir völlig einverstanden sein und ihre Wünsche sicher mit den meinigen vereinigen. — Quod erat demonstrandum.

Nach dieser Polemik gegen unsere eigenen verehrten Freunde werfen wir einen Blick auf die Weimarer Musikzustände. Wir sehen Liszt nach drei Seiten hin zugleich eine Thatkraft entwickeln, für welche, nach gewöhnlichem menschlichen Maßstabe, mindestens drei Individualitäten, oder drei Menschenalter erforderlich wären.

Es wird hoffentlich in unseren Tagen Keiner so bornirt sein, Liszt das seltene und lorbeerumkränzte Prädikat eines Genius absprechen zu wollen. Es giebt aber Leute genug, die sich für ein Genie halten, zum Ersatz dafür, daß sie keines sind. Diese Leute pflegen der Meinung zu sein, daß ein Genie nicht eben sonderlich fleißig zu sein brauche, weil das für ein Genie eine höchst überflüssige Sache sei, dem Alles vom Himmel in den Schoß geworfen wird. Diese Leute mögen auch nach Weimar gehen, um zu lernen, wie und wieviel ein wirkliches Genie arbeitet! —

Liszt hat fortwährend einen Kreis junger Claviervirtuosen und Virtuosinnen um sich versammelt, denen er einen ebenso gewissenhaften als genialen Unterricht ertheilt. Diesem Unterricht beizuwohnen ist an sich schon ein künstlerischer Genuß, da Liszt sich natürlich ebensowenig mit Anfängern und Dilettanten, als mit talentlosen Clavierspielern abgeben kann. Die Art, wie er fördernd, anregend, durch Wort und Beispiel erhebend auf seine Schüler einwirkt, ist so unnachahmlich und ihm nur eigenthümlich, wie sein Clavierspiel selbst. Man würde sich sehr irren, wenn man glaubte, Liszt spiele nicht mehr selbst. Der Oeffentlichkeit gegenüber schweigt er allerdings, und zwar mit Recht. Ein Liszt kann aber begreiflicherweise ein Instrument, welches in der jetzigen Gestalt fast ausschließlich seine Schöpfung ist, welches er so vollkommen beherrscht, daß es unter seinen Händen auch seinen Geist gleichsam wiedertönt — ein solches Instrument, kann Liszt niemals verläugnen und vergessen.

Und wenn seine Finger ruhen, so schafft sein nimmer ruhender Geist fortwährend neue Compositionen für das Instrument, welches ja selbst ein Theil seiner unendlich reichen Kunst-Individualität ist. — Es wäre hier nicht am Ort, auf die neueste Richtung in Liszt's Clavier-Compositionen näher einzugehen, zumal erst kürzlich ein vortrefflicher Artikel von kundiger Hand (in Nr. 11 dieses Bandes) hierüber ebenso interessante als treffende Gesichtspunkte eröffnet hat. Es sei nur hier die Nachricht beigefügt, daß in nächster Zeit die Veröffentlichung eines thematischen Kataloges der sämmtlichen Werke von Liszt zu erwarten ist; eines Kataloges, welcher den Reichthum und die Mannichfaltigkeit des Liszt'schen Wirkens als Componist denen ad oculos demonstriren wird, welche aus mangelnder Literatur-Kenntniß über die Liszt'sche Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit sehr stark im Unklaren zu sein scheinen. Liszt hat bekanntlich seine Werke niemals mit einer Opuszahl versehen, und dadurch allerdings dem Unkundigen die Uebersicht erschwert. In dem zu erwartenden thematischen Katalog — der noch überdies ein Musterkatalog zu werden verspricht — werden die Compositionen nach ihren verschiedenen Gattungen geordnet erscheinen. Hoffentlich werden auch die Symphonischen Dichtungen Liszt's, ein Cyclus von 9 lyrisch-epischen Orchesterwerken, von durchaus neuer Form und sehr bedeutendem Gehalt, darin mit aufgenommen werden, obgleich deren Veröffentlichung erst noch zu erwarten ist. Ueber diese merkwürdigen Compositionen, von denen ich einige zu hören Gelegenheit hatte, später Ausführliches.

Da ich hier nicht erschöpfend sein kann, sei im Vorübergehen Liszt's Thätigkeit als Schriftsteller flüchtig berührt. Die „Neue Zeitschrift" hat in der letzten Zeit glänzende Proben dieser anziehenden Seite der überaus mannichfaltigen und fruchtbaren Thätigkeit Liszt's in ihren Spalten veröffentlicht. Mehrere bedeutende, größere Artikel stehen noch in Aussicht. Ueber die Musik der Ungarn und Zigeuner; über Wagner's „Fliegenden Holländer"; über Berlioz und Franz Schubert sind größere Arbeiten theils fertig, theils vorbereitet. Dabei hatte Liszt in diesem Winter noch übernommen, im Feuilleton der „Weimarer Zeitung" eine Reihe größerer und kleinerer Artikel über diejenigen musikalischen Werke älterer Componisten zu veröffentlichen, welche im Lauf

der Saison in Weimar zur Aufführung gelangten. Einige derselben sind nach Entkleidung ihrer localen Färbung mit vielfachen Erweiterungen des Verfassers selbst, in diese Blätter übergegangen. Sämmtliche Artikel der „Weimarer Zeitung" werden aber später gesammelt als „dramaturgische Blätter" erscheinen. Dies zur erfreulichen Nachricht für diejenigen, welchen die „Weimarer Zeitung" selbst nicht zugänglich ist.

Wenden wir uns jetzt zu Liszt als Orchesterchef. Welche epochemachenden Werke unter Liszt's Direction nicht nur in Weimar, sondern überhaupt in Deutschland zuerst durch ihn zur Aufführung gelangten, ist bekannt genug — wir brauchen nur die Namen: Berlioz und Wagner zu nennen. Eine große Reihe anderer hervorragender Orchesterwerke und Opern wäre hier noch beizufügen, von denen nur einige, bei Weitem nicht alle, in jenem schon oben angeführten Artikel (in Nr. 11) berührt sind.

Halten wir uns aber lediglich an die unmittelbare Anschauung, so sei erwähnt, daß während meines Aufenthaltes in Weimar (der leider theilweise in die Charwoche, und mithin in jene Zeit fiel, in welcher bei allen Bühnen ein momentaner Stillstand eintreten muß) die Opern: Orpheus, Fidelio, Euryanthe, Tell, Stumme und Robert, die Nibelungen von Dorn, der fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin sämmtlich entweder vor Kurzem gegeben worden waren oder auf dem Repertoir standen. Auch die Aufführungen des Egmont, des Sommernachtstraumes und des Struensee verdienen hier aufgezählt zu werden. In Vorbereitung war ein Unicum der seltensten Art — eine Oper von Franz Schubert, Alphonso und Estrella! Wie der Gehalt und der Erfolg dieser Oper auch immer sein mag, — schon die Idee an sich, eine Reliquie Franz Schubert's im Bewußtsein der Gegenwart lebendig zu machen, erscheint mir als eine höchst glückliche und beachtenswerthe.

Die Organisation des Orchester's in Weimar ist vortrefflich und man empfindet hier wie überall das Walten des Liszt'schen Geistes. Das Orchester ist für die Weimarer Verhältnisse sehr stark und sehr harmonisch besetzt, das Streichquartett im möglichst richtigen Verhältniß zu den Blasinstrumenten, ein nur bei wenigen Opernorchestern vorkommender seltener Fall. Instrumente, welche man bei vielen Orchestern noch vergeblich sucht, oder nur mit Mühe herbeischaffen kann, wie die Baßclarinette und das englische Horn, sind in Weimar vortrefflich besetzt; die Baßclarinette z. B. durch Walbrühl, der sein in der Bauart und im Ton musterhaftes Instrument ganz vorzüglich behandelt. Die Geigen führt der talentvolle Musikdirector Stör und Laub, die Celli Coßmann, unter den Blechinstrumenten ist u. A. Nabich's Posaune rühmlichst bekannt.

Daß in einem Orchester, welches gegen andere Kapellen verhältnißmäßig sehr schwach dotirt ist, nicht lauter Virtuosen sein können, ist begreiflich. Liszt strebt aber fortwährend neue Verbesserungen und Vervollkommnungen an, und wird, wenn er in seinen Bestrebungen nur irgend ausreichend unterstützt wird, bald in jeder Hinsicht ein Musterorchester schaffen.

(Fortsetzung folgt.)

Die venetianischen Gondellieder.

Ueber die Art und den Gehalt der echten venetianischen Gondellieder existiren noch immer so widersprechende Gerüchte und falsche Vorstellungen, — eine Folge der modern verwässerten Nachahmungen im unvermeidlichen $\frac{6}{8}$ Tact, — daß es für den Musiker von Interesse sein muß, von glaubwürdigen Zeugen darüber genaue Berichte aus der neuesten Zeit zu erhalten. Wir theilen daher folgende Episode aus dem Reisetagebuch des bekannten Dichters Eduard von Bülow (Vater des Pianisten Hans von Bülow) mit, welcher die detaillirte Schilderung einer musikalischen Gondelfahrt in Venedig in anziehender Weise giebt.

Für die letzten Tage meines Venetianer Aufenthaltes — erzählt E. v. Bülow — hatte ich mir aufgespart, noch den gerühmten Gesang der Gondoliere zu hören. Ich fuhr an einem herrlichen mondhellen Abende durch den Canal, uns voraus eine Barke mit drei Sängern, einem Vorsänger von Volksliedern und zwei Tassosängern. (Dieser Unterschied ist streng festzuhalten.) Letztere sangen abwechselnd jeder eine halbe Stanze, gleichwie als Frage und Antwort; ersterer löste sie jedesmal ab, wenn ihre Stimmen der Ruhe bedurften.

Unter den Volksliedern sind viele gleichgültige, manche sehr hübsche und eigenthümliche, zunächst eines, welches die Vogelhändler zur Zeit der Republik gesungen haben sollen. Einige sind Note für Note die nämlichen, wie sie Auber für gut befunden hat, in seine „Stumme von Portici" aufzunehmen! —

Der Tassogesang ist eine Uebersetzung des „Befreiten Jerusalem" in den Venetianer Dialect und jetzt bekannt genug, da man die Musik gedruckt kaufen kann. Sie hat etwas Traditionelles und ist wohl sehr alt. Mehr parlando, recitativisch, als gesungen; eintönig, und oft durch die Nase vorgetragen, sollte man glauben, sie werde keinen sehr harmonischen Eindruck hinterlassen. Ich muß jedoch, wahrhaftig ohne

Vorurtheil und Verblendung, gestehen, daß sie, einmal gehört, unvergeßlich bleibt. Sie hat etwas wunderbar Eindringliches, Melancholisches, Aufregendes und dennoch Einwiegendes; man möchte Nächte lang mit ihr durch die Lagunen schwimmen, immer zuhören und sich seinen Gedanken frei hingeben. Man glaubt gewissermaßen nicht mehr zuzuhören, nachdem der Sänger eine Stunde gesungen hat; man träumt und brütet, und bei alle dem, wenn er aufhört und der durchdringende monotone Klagelaut nicht mehr über die stillen Wasser schallt, ist man aus seiner erhöhten wohlthuenden Stimmung gerissen.

Ich konnte kaum wieder von der Lagune scheiden. Die gothischen Paläste des Canales lagen so imponirend, mahnend, geheimnißreich, in massenhaften Schatten da, die Fluth leuchtete so mild, der Mond glänzte so still, die einzelnen Gondellichter blinkten so traulich aus der Dunkelheit. Ein Versuch, in der Giudecca, an der Fondamenta della Zachere, einen Sänger auszusetzen, den anderen in die Mitte der breiten Wasserfläche rudern zu lassen, und zwischen beiden innen aus der Ferne die Fragen und Antworten der Stanzen zu hören, scheiterte an dem ungeheueren dreifachen Lärm, den zu gleicher Zeit alle Glocken der Stadt, alle Trommeln aller Kasernen und ein heftiger Sirocco anhuben. Ich hörte keinen Ton mehr, und mußte in den stilleren Canal grande zurückfahren, wo ich unter dem Rialto, dessen Bogen den Gesang fünfmal stärker schallen machte, noch lange darauf lauschte.

Man hat zwar gesagt, die Tradition des Tassosingens verlösche unter den venetianischen Gondolieren. Ich kann dem aber aus eigener Erfahrung widersprechen und hätte viele andere Sänger außer diesen zu meiner Verfügung haben können. Auch wurde diesen Abend viele Male von dem Ufer oder aus anderen Gondeln mit in den Gesang eingestimmt, oder mit anderen Stanzen auf unsere geantwortet. Beweis genug, wie viele Leute noch mit dem Venetianer Tasso vertraut sein müssen. Mein eigener Gondolier war dafür ganz begeistert, und sein kleiner Sohn, mein Fachino, am Vordertheile der Gondel, sang die Stanzen immer leise unwillkürlich nach. — — — — — —

So weit der Dichter Bülow. — Es ist aber hier der passendste Ort, die geistreichen Bemerkungen über den Tassogesang der Gondoliere anzureihen, welche Liszt in dem Programm zu seiner Symphonischen Dichtung „Tasso, lamento e trionfo" niedergelegt hat. — Liszt wählte zum Thema seines musikalischen Gedichtes die Melodie, auf welche er selbst venetianische Gondoliere die Anfangsstrophen des „Befreiten Jerusalem" singen hörte.

Das Motiv selbst, sagt Liszt darüber, hat eine langsame Bewegung, es theilt die Empfindung seufzender Klage in einer Art monotoner Schwermuth mit; die Gondoliere geben ihm aber durch das Ziehen gewisser Töne einen ganz eigenthümlichen Charakter. Diese melancholisch gedehnten Klänge machen aus der Ferne herübertönend einen Eindruck, als wenn lange Streifen eines verklärten Lichtes vom Wellenspiegel zurückgestrahlt würden. Dieser Gesang ergriff mich im Innersten, und lange nachher, wenn ich von Tasso sprach, konnte ich nie umhin, meinen Gefühlen und Gedanken über diesen Dichter jenen Lagunengesang gleichsam als Text zu Grunde zu legen. Es spricht aus ihm eine so bedeutsame Huldigung der Nation für den Genius, dessen Treue und Anhänglichkeit Ferrara so schlecht vergalt. Das Seelenleben Tasso's ließe sich wohl kaum treuer schildern, als durch die einfache Exposition jener venetianischen Melodie, die so erfüllt ist von unheilbarer Trauer, von nagendem Schmerz. — — — —

Liszt hat in seiner Composition nicht nur die Melodie, sondern auch die Stimmung des Gesanges wie der Situation meisterhaft wiedergegeben, und man erhält durch ihn die lebhafteste Vorstellung des zauberhaften Eindruckes jener melancholisch gedehnten Klänge, die wie lange Streifen eines, vom Wellenspiegel zurückgestrahlten, verklärten Lichtes erscheinen.

Hoplit.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Im siebenten Concert der Frau Jenny Lind-Goldschmidt in Wien spielte O. v. Königslöw das Mendelssohn'sche Violin-Concert.

Neue und neueinstudirte Opern. „Santa Chiara" vom Herzog von Coburg kommt in Paris in der großen Oper zur Aufführung, die Hauptrolle von Sophie Cruvelli dargestellt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Hoforganist S. Sechter in Wien hat für sein letztes theoretisches Werk die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Todesfälle. Am 2ten Juni starb in Leipzig der auch als Operntextdichter bekannte Schriftsteller Julius Eduard Hartmann.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. № 25. Den 16. Juni 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Scribe's und Meyerbeer's Robert der Teufel.

Von

Franz Liszt.

Gluck hatte die Mehrzahl seiner Opern componirt, ehe er in seinen letzten großen Werken durch Einführung eines neuen declamatorischen Styls Epoche machte und sich einen unsterblichen Namen errang. Robert ist eben so wenig Meyerbeer's erstes Werk; er hatte vorher eine Reihe Opern geschrieben, welche, obgleich zu ihrer Zeit ehrend anerkannt (insbesondere Marguerite d'Anjou und il Crociato), durch den Erfolg des Robert in Schatten gestellt wurden. Das Genie besteht, ehe es noch Proben seines Vorhandenseins gegeben, virtuell in Denjenigen, welchen es die Natur verliehen hat; zu seiner vollständigen Kundgebung aber bedarf es einer Form, die seinem besondern Charakter adäquat ist, und die Erfahrung beweist, daß es diese nicht immer alsbald findet; sie muß seinen verborgenen und manchmal lange verkannten Neigungen gänzlich entsprechen, wenn es zum definitiven Ausdruck der ganzen Fülle und Freiheit seiner Kraft gelangen soll. Meyerbeer suchte sie vergebens in der bisherigen Art und Weise der italienischen Oper, in welcher er seine ersten Werke geschrieben hatte. Dieses Genre war durch Rossini, il maestro di colorche sanno, auf seinen Culminationspunkt gehoben worden, und es konnten Bellini und Donizetti als Epigonen und beliebte Vertreter der rein sinnlichen Melodie nur noch einen Platz zweiten Ranges finden, während Meyerbeer mit Fug und Recht den Anspruch geltend machen durfte, in den Vordergrund zu treten. Er wählte denn auch, nachdem er zuletzt die Erfolglosigkeit des zur Erreichung dieses Ziels in mehreren Versuchen bethätigten Strebens einsah, ein anderes Terrain und führte durch seine Verbindung mit dem Dichter, dessen besondere Gaben mit seinem Talent am treffendsten übereinstimmten, eine glänzende Periode der Oper herbei.

Wir können hier nur in sehr gedrängter Kürze einige Thatsachen andeuten, welche wir zur nähern Bezeichnung dieser Entwicklungsphase citiren müssen, um den durch die Association dieser beiden Talente ausgeübten Einfluß zu erklären, um auf die ihr Erscheinen bedingenden Ursachen, auf die Folgen, welche

sie mit sich führten, hinzuweisen. In so engen Grenzen können wir uns nur bei den Namen aufhalten, welche in der von uns ausschließlich berührten Materie maßgebend sind. Die Sachverständigen werden dann leicht herausfinden, welcher Platz den Zwitterwerken und Zwitterautoren einzuräumen sein wird, welche dazu bestimmt sind, den nothwendigen Uebergang von einer Epoche oder Schule zur andern zu bilden, indem sie nach dem Hang ihrer besonderen Eingebung in ungleichen Verhältnissen die Farben der im Entschwinden begriffenen Periode mit den Nüancen der kommenden mischen, bis diese letzteren dann immer hervortretender sichtbar werden.

Unter allen denen, welche im vorigen Jahrhundert Operntexte gereimt hatten, befand sich einer, der durch Werth und Anzahl seiner Productionen sich den Namen einer poetischen Celebrität erwarb, welchen Namen man als berechtigt anerkennen muß, wenn auch unser jetziger Geschmack an den Eigenschaften, die ihn zu seiner Zeit auszeichneten, wenig Genuß findet: es ist Metastasio. Mit wirklich poetischem Talent für den Ausdruck zärtlicher Affecte begabt, ohne Gleichen in dem honigthauenden Fluß seiner Verse, suchte er in seinen scenischen Dichtungen nur eine Gelegenheit, den Personen derselben die seiner Natur sympathischen Eindrücke in den Mund zu legen, in einer Sprache voll edler Grazie, in einem der Melodie so innig verwandten Wohlklang, daß sie dieselbe wie durch verliebte Seufzer hervorlockte. Er war der Dichter par excellence jener italienischen Oper, als deren ausgeprägtesten musikalischen Typus wir Hasse annehmen können, welcher, ohne der fruchtbarste musikalische Autor seiner Zeit zu sein (denn es gab deren, die es in der Zahl ihrer Opern auf hundert brachten), doch auch die fünfzig überschritt, was nicht sehr überraschen kann, wenn man bedenkt, daß zu jener Zeit jeder Componist, und namentlich Hasse, es für ganz natürlich hielt, mehrere Opern auf denselben Text zu componiren und umgekehrt für verschiedene Texte dieselbe Musik zu gebrauchen. Wir citiren diesen Umstand absichtlich als einen schlagenden Beweis für die vollkommene Gleichgültigkeit, mit welcher man damals in Betreff der Effecte verfuhr, die sich zu den verschiedenen Situationen eignen; denn diese lassen sich nicht von einer auf die andere übertragen, während dieselben Gefühle sich auf hunderterlei Weise poetisch und musikalisch ausdrücken lassen und man die Melodie zu Worten oder umgekehrt Worte zu einer Melodie leicht ändern kann, wenn beide nur in dem allgemeinen Charakter der Freude, des Kummers, der Liebe gehalten sind, ohne daß auf Declamation und Prosodie ein großes Gewicht gelegt wäre, welche das einzige unauflösliche Band zwischen Wort und musikalischem Ausdruck bilden, folglich kann man mit Recht sagen, daß während dieser ersten Epoche des Bestehens der Oper das Gefühl ausschließlich dominirte. Es würde sich kaum der Mühe lohnen, zu untersuchen, inwiefern die Abweichungen einzelner Librettos sich dem ausschließlichen Gebiet der Empfindsamkeit und Sentimentalität entziehen, aber es läßt sich nicht bestreiten, daß Metastasio als das hervorragendste Product der Periode zu bezeichnen ist, in welcher man sich begnügte, von dem der Musik zum Vorwand dienenden Text die motivirte Zusammenreihung einiger Personen mit verschiedenen Stimmregistern zu verlangen, welche durch eine Art üppiges, auf leichte sinnlich rhythmisirte und gereimte Verse basirtes Gezwitscher entzückten und bezauberten.

Im Beginn dieses Jahrhunderts war die Gesellschaft, deren poetischer Favorit Metastasio, deren Lieblingscomponist Hasse gewesen war, verschwunden. Ihre gänzliche Umwandlung führte das Bedürfniß einer anderen Kunst herbei. Schon in Mozart's Don Juan und Zauberflöte machen sich neue Elemente bemerklich; es wechseln tragische Schrecken mit komischen Scenen, augenscheinlich um die Einförmigkeit des sentimentalen Schwulstes und Bombastes zu vermeiden, welche damals von der Opera seria unzertrennlich waren. Da das Signal einmal gegeben war, suchte man mehr und mehr Alles hervor, was den Operntexten Relief geben, ihnen eine Art Haut goût beibringen konnte, und verwischte zu Gunsten der Opera mezzo carrattere die gänzliche Verschiedenheit, welche zwischen Opera seria und buffa geherrscht hatte. Nichts destoweniger wußte man nur fast auf's Gerathewohl Sujets zu wählen, welche sich vergrößern, variiren, ausschmücken, mit Zufälligkeiten versehen ließen, ohne den Erfolg mit Gewißheit vorauszusehen, da man die Mittel der Wirkung noch nicht ausfindig gemacht hatte um sie mit Sicherheit anzuwenden. Nachdem das Alterthum erschöpft war, beutete man das Mittelalter, den Roman, dann die poetischen Erzählungen der modernen Geschichte bis auf die Anecdote aus, ohne dabei irgend ein System zu beobachten, wie dies bei allen Uebergangswerken der Fall ist, die, indem sie sich von den alten Formen entfernen, den Stempel des Neuen noch nicht gänzlich ausgeprägt an sich tragen. — Als Scribe den Robert für Meyerbeer schrieb, konnte man erkennen, daß in der Conception von Opernsujets eine neue Periode die alte vollständig ersetzt hatte, daß von demselben Zeitpunkt an das Schaffen bedeutender Werke ausschließlich nach alter Methode unmöglich geworden war, und zwar noch zu Lebzeiten Rossini's, dem größten unter denen, welche sie verherrlicht hatten. Dieser blitzende, ungezwungene, launenhafte, träge, ironische, sarkastische, scharf-

blickende Geist zog sich zurück, ohne auch nur versuchsweise gegen die neue Macht anzukämpfen welche da aufgetaucht war. Dem Erfolg der Stummen von Auber war er die Antwort nicht schuldig geblieben: er schuf seinen Wilhelm Tell. Aber nach dem Erfolg des Robert verließ er Paris, er, das unsterbliche Haupt einer Schule, die, wie er sehr schnell begriff, hier einen Schlag empfangen hatte, der früher oder später tödlich werden mußte. Er hatte sich nicht gesträubt, mit ernster und gewissenhafter Aufmerksamkeit der Composition einer großen Oper sich hinzugeben, so wenig er daran gewöhnt war, er, der bis jetzt nur wie die Vögel des Himmels seiner freien Inspiration folgte. Aber das konnte er nicht über sich gewinnen, seiner leichten Muse, die so bonne fille war, die Erfordernisse abzuzwingen, welche die neue Schule dem Publikum beibrachte; er, der Künstler von Gottes Gnaden, sorglos um die Kunst, wie um den Ruhm, er dachte auch nicht im Mindesten daran, sich das Gehirn abzumartern, um alle Subtilitäten, deren ein gegebenes Sujet fähig sein möchte, herauszuklügeln, um ihm alle Entwickelungen, alles tragische Stöhnen und plötzliche Lachen gleichsam abzufoltern, es hundertmal neu zu kneten und zu walken, bis er ihm einen neuen überraschenden, unerwarteten, sinnreichen oder bizarren Zug abgewonnen.

Der sinnliche Reiz oder der im Einzelnen gelungene Gefühlsausdruck in Arien, Duetten oder Finales, welche keinen prägnanten dramatischen Moment hervorrufen, hörten auf die Hauptgrundlage einer Oper zu bilden. Man verlangte Situationen. Dies Element des dramatischen Interesses war nicht gänzlich unbekannt; instinktiv hatte man schon danach gestrebt. Die Inauguration einer neuen Opernperiode durch Scribe's Robert und Meyerbeer's musikalische Conception desselben brachte nicht etwas Unerhörtes, Beispielloses. In der Kunst so wenig, wie in der Natur, steht je ein Genre vereinzelt da, es ist durch Kettenglieder und vermittelnde Abstufungen mit den an Form und Wesen gänzlich verschiedenen und entgegengesetzten Gattungen verbunden. Die Libretto-Dichter waren wohl auch früher auf Situationen und hebende Aeußerlichkeiten bedacht gewesen. Der Höllenrachen und der ganze Verlauf des Don Juan, die in die Luft gesprengte Flotte im Cortez, der Amboß- und Hammer-Chor aus Alcidor, der flammende Vesuv und die lärmenden Auftritte in der Stummen, der Volksaufstand und die glühenden Alpen in Wilhelm Tell, die Schrecken der Wolfschlucht im Freischütz, der mondsüchtig blutdürstige Vampyr, steuerten nach diesem Ziel hin; aber Scribe übertraf Alles, indem er in consequenter Weise und mit größter Entschiedenheit als Hauptsache geltend machte, was bisher immer nur als Nebensache betrachtet worden war. Vom Erfolg des Robert ab war man, im Bewußtsein eines neu ermittelten Verfahrens, mit dessen ausschließlicher Anwendung beschäftigt, und Scribe gelangte zur Spitze des Succeßklettermastes, indem er alle Versuche, alles Umhertappen seiner Vorgänger überbot, der Oper ein neues, reicheres, mannichfaltigeres Motiv des Interesses incarnirte als das war, welches so lange ihren Hauptreiz, ihre Quintessenz gebildet hatte. — Die Pracht der Decorationen, der Luxus der scenischen Einrichtung, die außerordentlichen Ballete, die feenhaften Maschinerien, kurz die dem Auge gebotenen Herrlichkeiten hörten auf, Zugaben zu sein, wie bisher sie jedes Theater nach Kräften bewerkstelligen mochte, sie wurden integrirender Bestandttheil, organisches Glied eines jeden Werkes, indem sie dazu dienten, das Interesse, die Wichtigkeit, die malerische Wirkung der Situationen zu erhöhen. Damit wuchs denn auch die Nothwendigkeit der Entfaltung unerhörter Hülfsmittel in Orchester und Chören, ihrer mannichfaltigsten Combinationen, ihrer gesteigertsten Effecte, wenn sie nicht vernichtet oder zum zweiten Rang herabgedrückt werden sollten durch den überwiegenden Reiz, welchen die Entfaltung scenischen Reichthums auf das große Publikum üben mußte. Von jetzt an mußte jede Oper irgend ein großartiges Spectakel in dem gespanntesten oder pikantesten Moment als eine Art Pointe der Situationen enthalten. Auf die Phantomentänze im Robert folgte das Pferdegewimmel der Jüdin, badende Nymphen wurden durch eine electrische Sonne nicht bestrahlt sondern in Schatten gestellt, und seitdem scheinen die fabulösen Wunder des ewigen Juden und die wunderbaren Fabeln des verlorenen Sohnes die Phantasie der Decorateure fast erschöpft zu haben. Als Mensch von Talent hielt er sich nicht bei halben Mitteln auf, er ergriff die Situation wo er ihrer habhaft werden konnte, und, weil er selbst vor dem Absurden nicht zurückschreckte, gewann er die Partie. Sein Name wird unzertrennlich sein von dem, was wir zweite Periode der Oper nennen, welche vielleicht anscheinend weniger fruchtbar, aber in der That durch den innern Werth ihrer Leistungen bei weitem wichtiger ist als die erste, deren poetischen Repräsentanten wir in Matastasio erblickten.

Die Dichtungen dieses Letzteren, welche Eindruck auf eine Zeit und auf Höfe von verweichlichten faden Sitten machten, bewegen sich in einer gekünstelten Region, die gleichwohl nicht ohne einen gewissen poetischen Firniß ist, und zu welcher gleichsam den Reigen eröffnend schon Tasso's Amint sich beigesellt: Liebesgluth, die sich hinter affectirter Naivität verbirgt, gezwungene Einfachheit, Zie-

rerei der Unschuld, kurzathmige leicht aufschäumende Leidenschaft, Reinheit, die mit dem Raffinement der Entartung versetzt ist. Scribe gehört im Gegentheil einer Epoche an, wo in der Literatur Uebertreibung an der Tagesordnung war. Die Romantik stand in voller Blüthe und ging ihrem Culminationspunkt entgegen. Der Einfluß, den Byron und Hoffmann auf den größten Theil der poetischen Producte jener Epoche der französischen Literatur übten, ist nicht zu verkennen. Schreckhafte Gespenster, gräulicher Spuk waren en vogue. Das Excentrische wurde von Dichtern gesucht, vom Publikum mit Heißhunger verschlungen. Die extremsten Gegensätze reichten kaum mehr hin, um das schauerverwöhnte Volk der Leser und Zuschauer gruseln zu machen. Victor Hugo schuf keusche Courtisanen, hingebende Mütter und Giftmischerinnen in einer Person. Nodier paradirte mit seinem Sbogar; die schönen Comtesses et Duchesses schwärmten für den Helden in Eugen Süe's Salamander, und Keine unter ihnen verweigerte der Dorval in Dümas Antony ihren Beifall. Man wollte Uebertreibung um jeden Preis. In schreienden Contrasten wurden Haß und Liebe, Gefahr und unendliches Glück, Licht und Schatten dicht nebeneinander gestellt. Um nun diesen dringenden Ansprüchen athemloser Herzenshast zu genügen, um dem gewöhnlich in das Schicksal zweier Liebenden concentrirten Interesse eine gewürztere Nahrung zu geben, machte Scribe ohne viel Federlesens den Satan selbst zum zärtlichen Vater. Die Zeiten ändern sich. Heute würde es schwer halten, einen solchen sentimentalen Teufel vorzubringen; zur Zeit aber wo Robert erschien machte gerade diese Extravaganz sein Glück.

Die Kunst ist nicht absolut. Besonders in der Musik, welche man so oft der Architectur vergleicht, kann man behufs einer Beurtheilung ihrer Producte so wenig wie in jener Kunst von dem Styl abstrahiren, welchem sie angehören. Weder wäre es gerecht, noch bewiese es Kenntniß und wirkliche Einsicht, wenn man bei Beurtheilung eines musikalischen Kunstwerkes ohne Berücksichtigung der Zeit und des Mediums verfahren wollte, innerhalb welchen der Componist es schuf, da ja die Beurtheilenden eben so wenig von der Zeit und dem Medium abzusehen vermögen, in welcher sie selbst sich befinden. Nun läßt aber jede Zeit und jedes Medium ein Ideal entstehen, welches von den größten Künstlern, die ihr angehören, erstrebt und gesucht und jedesmal für das Vollkommenste gehalten wird. Wohl nie fehlt es einem solchen Ideal an einem poetischen Funken, und es ist dem Genie oder Talent verliehen ihn zur Flamme zu entfachen. Wenn von irgend einer Form der Zauber entwich, den sie übte, so haben Werke, die ihr angehören, ebenso oft unter plötzlich eintretender Mißgunst zu leiden, als ihre Uebereinstimmung mit dem Zeitgeschmack ihnen früher zum Vortheil gereichte. Welcher Form sie aber auch angehören mögen, sie überleben diese Form, sobald auch nur eine Flocke des ewigen Feuers der Kunst in ihnen enthalten ist, durch welches sie eine der unbestrittensten Ansprüche der Menschheit auf ihre eigene Hochachtung bildet. Nur muß man wie gesagt in Gedanken die Zeiten und das Medium solcher Werke sich vergegenwärtigen, um ihre Tragweite richtig zu erfassen, die Entstehung jener Form aus denselben zu begreifen, um zu erforschen, ob sie nicht gegen frühere Formen ein Fortschritt war, um die Abstufungen wahrzunehmen, durch welche diese Form allmälig herbeigeführt wurde. Als Metastasio und Hasse jener ersten Form der Oper den Glanz ihrer Talente verliehen, war dieselbe noch weit entfernt ihren Zenith erreicht zu haben und erwartete noch in Rossini ihren größten Genius. Er resümirte mit bisher unerhörtem Erfolg die Epoche, in welcher Melodie und Gefühl ausschließlich in der Oper geherrscht hatten, und die sich so lange in Italien unangetastet erhalten. Die Erfordernisse der Zeit Rossini's waren noch nicht so hoch gestellt, daß man von ihm verlangt hätte, seinen Ruhm mit dem eines berühmten Dichters zu vereinigen. Im Gegentheil durfte er an vierzig dramatische Werke schaffen, ohne daß die Nachwelt die Verpflichtung in sich fühlt, einen einzigem seiner Librettodichter im Angedenken zu behalten. In seinem Wilhelm Tell lehnt er sich allerdings an Jouy's Namen, wir bemerkten aber, daß dies seine letzte und einzige Composition war, in welcher er neuen Zeiten und ihren Ansprüchen huldigte. Der Erfolg des Robert bezeichnet den Moment eines gleichmäßigeren Zusammenwirkens und Antheils des Dichters und Musikers in Hervorbringung einer Oper, als es bis jetzt jemals stattgefunden hatte. Es wurde fortan unmöglich, eine Oper zu componiren ohne ein ganz entschiedenes Gewicht auf die Wahl des Sujets, auf die Art der Behandlung eines solchen zu legen. — Man räumte der Liebe nur einen episodischen Platz ein, um aus dem Kreis einfachen, individuellen Gefühls herauszutreten, um durch Aneignung reicheren scenischen Stoffes die dramatischen Triebfedern zu vervielfachen, und diese zu einer copiosen Entfaltung unerwarteter Situationen zu benutzen. Meyerbeer führte die folgende und in Frankreich wie in Deutschland seit fast fünfzig Jahren nach und nach sich verbreitende Phase der Oper auf ihre letzte Entwicklungsstufe, in welcher musikalische Effectcombinationen die einfache Melodie verdrängten, die Situationen vor dem Gefühlsausdruck in den Vordergrund traten, und sein Name ist mit dem Scribe's

dadurch unauflöslich verbunden. Wir nehmen an den Auswüchsen dieser Richtung jetzt so heftigen Anstoß, weil der gänzlich verschiedenen poetischen Idealität unserer Generation die Auffassungsweise fremd und ungenügend geworden ist, welche unter den Ausschweifungen der romantischen Formen, unter den Unwahrscheinlichkeiten, welche sie in scheinbarem Chaos zusammenhäufte, wahre Gedanken, vague Assonanzen und Consonanzen von Gefühlen und Ideen herausfühlte. Damals hatte jeder poetische Geist eine Art divinatorischen Instinkt für diese geheimen Ideenverbindungen und, indem man sich ihnen identificirte, nahm man die Maske gern in Kauf, die gerade dafür beliebt war. Die wählerischen Einzelnen hießen zu Gunsten der Idee, die sich hinter ihr verbarg, die sonderbare Larve gern willkommen und die wogenden Vielen amüsirten sich wie immer an ihren Grimassen. Es dachte damals Niemand daran, den Satan Scribe's absurd zu finden; man sah in dieser Reproduction der alten Legende nur eine der mannichfaltigen Formen für den ewigen Streit zwischen Ariman und Ormuzd, dessen höchster und für immer bewunderswerther Ausdruck das Terzett im letzten Act ist. Eine gewisse philosophische weltschmerzliche Bitterkeit lieh dem Elemente des Bösen die den Geistern jener Epoche zunächststehende Form. Stellen des Textes wie: „O Glück auf deine Launen ꝛc.", „der Wein, das Spiel, die Liebe ꝛc." und ihre pikante Melodie machten eine der epicuräischen Denkweise, der Hohlheit eines sinnlichen Egoismus so angeeignete Musik sehr bald populär, umsomehr als dieser Egoismus wieder durch die Darstellung der Hölle, welcher er entstammt gebrandmarkt und mit Anathem belegt wurde. Die nach den zauberischen Verhältnissen der großen Pariser Oper zugeschnittene Legende bewahrte mit ihren Wundern und ihren so trefflich in Relief gestellten Schrecknissen doch auch die religiöse Idee, welche mitten unter den seltsamsten Varianten immer ihr Grundzug bleibt. Wenn uns jetzt die Erscheinung der lasciven höllischen Nonnen ein fast abstoßendes Bild gewähren mag, das damalige Publikum war von Schauer ergriffen, wenn sie nach der düsteren Beschwörung des Höllenfürsten erfolgte.

Als die Association Scribe und Meyerbeer das für den Erfolg in ihrer Zeit unentbehrliche Grundelement fühlbar und sichtbar hingestellt hatte, wollte man Situationen um jeden Preis haben und setzte ihnen zu Liebe oft Alles Andere hintan, denn je unerwarteter, plötzlicher, neuer und ergreifender dieselben herbeigeführt wurden, destomehr mußte gegen viele andere dramatische und ästhetische Rücksichten verstoßen werden. Es konnte nicht anders sein. Interesse und Wahrheit der Charaktere blieben oft unbeachtet, ihrer Schilderung und Entwicklung wurde Gewalt angethan, obwohl nicht so durchgehends, als man es jetzt zu rügen pflegt. Männer von feinem Geist und Tact wie Scribe und Meyerbeer mochten wohl zur Erreichung ihres Zwecks das Aufstellen einer Ingredienz des Dramas zur Hauptsache für nöthig erachten, opferten dabei aber die anderen nicht so vollständig als dies bei ihren unbedeutenderen Nachahmern der Fall war. Sie haben den Werth der anderen Hebel des tragischen Interesses nicht verkannt und man kann sagen, daß sie diese nur in der äußersten Noth außer Acht gelassen haben, um consequent ihr Princip zu verfolgen, und auf Anzahl und Absonderlichkeit der Situationen das größte Gewicht zu legen. Wenn wir nicht verkennen, daß der Charakter Roberts aller Selbstständigkeit ermangelt, der Isabellens ohne alle Färbung, Bertram falsch gezeichnet, der Prophet unrichtig concipirt, Bertha ganz null und Fides verfehlt ist, so hat andererseits Scribe, indem er die weibliche Macht des Gegengewichts gegen die fieberhafte Wildheit des zum Ungestüm entarteter Neigungen fortgerissenen Mannes von der Geliebten auf die Schwester übertrug, in Alice einen wirklichen Charakter geschaffen. Man muß die Reinheit, den frommen Muth dieses Landmädchens bewundern, die eine Schäferin gleich der Patronin von Paris, St. Geneviève, mit um so mehr Weisheit und Autorität von himmlischen Dingen spricht, als sie unbekannt ist mit der Welt und den Schlingen, aus welchen sie den Sohn ihrer Wohlthäterin befreien will, nicht aus Egoismus der Liebe — aus göttlichem Mitleid und kindlichem Gehorsam. Gewiß ist sie nicht ohne Reiz, der uns gleichzeitig mit Achtung erfüllt, diese Alice, dies schwache, hülflose Mädchen, welches den Mächten der Hölle und der Welt entgegen, ihrer Pflicht, ihrem Gott getreu dem Bösen eine Seele streitig macht. Marcel in den Hugenotten zeigt uns das Gefühl in seiner Herbheit, dessen anmuthige Seite uns Alice darbietet. In ihm ist Noblesse des Fanatismus, Heldenmuth der Ueberzeugung, unbeugsamer Wille einer eisenfesten Seele, gegen die vergebens die Stürme des flammenden Glaubenskrieges andringen. Raoul und Valentine sind Liebende voll Leidenschaft und ihre Leidenschaft ist eine edle. In beiden kämpft Liebe und Pflicht, in beiden wächst die Liebe mit dem Entsetzen der Gefahr, durch welche sie zuerst enthüllt wird, in beiden verklärt der Glaube die Liebe. Wenn man dem Dichter fortwährendes Haschen nach Situationen zum Vorwurf macht, so wäre es ungerecht mißkennen zu wollen, wie ergreifend diese oft sein können. Bewunderswerth ist es, wie im vierten Act der Hugenotten zwei Charaktere in der entscheidenden Stunde sich entwickeln. Während die Befürchtungen der Liebe

aller Zurückhaltung, aller Scheu und Bedenklichkeit des Weibes ein Ziel setzen, ihr das Geständniß ihrer Neigung entreißen, erhebt sich die Seele des Mannes zum Heroismus; das Glück in dem Augenblick opfernd, wo es seinen Lippen sich neigt, eilt er zum Kampf. Beide zeigen in ihrer Weise den gleichen Muth gleich heftiger Leidenschaft. Valentine opfert die Ehre der Liebe, Raoul die Liebe der Ehre. Auch im Propheten kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, welchen im ersten Act der Auftritt der drei düstern unheimlichen Männer hervorbringt, die gleich Gottesgeißeln den noch unter dem Attentat brutaler Gewalt erbebenden Landleuten nahebevorstehende Rache verheißen. Wenn eine Mutter dem feierlich gekrönten Sohne Gehorsam leistete, wie viel majestätischer als er erscheint sie uns, wenn sie ihm gebietet die Krone niederzulegen, Gehorsam und Sohnesfurcht von ihm heischend. —

Die glänzende Vereinigung Scribe's und Meyerbeer's zog natürlich die Aufmerksamkeit der dramatisch Producirenden auf die Mittel ihres Erfolges; man beeilte sich sie nachzuahmen, ihr Arcanum zu enträthseln und anzuwenden. Selbst die italienischen Meister, die Vertreter der einschmeichelnden Melodie, bequemten sich diesen neuen Anforderungen, welche an die Sujets der Opern gestellt wurden. Bellini, Mercadante, Donizetti, Verdi, suchten ihre Stoffe bei Shakespeare, Schiller, Hugo, oder verlangten von ihren Librettodichtern, z.B. Donizetti in der Favoritin, eine ähnliche Spannung des Interesses durch außergewöhnliche Vorlagen, wie sie bei Scribe und Meyerbeer Glück gemacht hatten. In Frankreich wandte man sich an Scribe selbst. Er that für Andere, was er für Meyerbeer gethan hatte; aber Meyerbeer wird der Repräsentant, der musikalische Typus dieser Schule bleiben, denn Keiner verstand wie er sich der principiellen Idee Scribe's, der Form seines Talentes durch die Art von Effect, welchen die Musik ähnlichen dramatischen Grundlagen abgewinnen konnte, zu identificiren. Dieser Autor konnte nur von einem musikalischen Genie vollständig erfaßt werden, welches so erfahren in Forschungen und Effecten der Akustik, Instrumentation, Harmonie, Massen- und Detailanwendung und Combinationen war, wie Meyerbeer, dessen Vorliebe für forcirte oder glänzende, blendende, bezaubernde, schwindelerregende Eindrücke der seinigen glich; der ebenso erpicht war auf die Contraste gewaltsamer Oppositionen, unerwarteter Antithesen, schreiender Ungereimtheiten; der sich eben so gern eines gewissen Goldschaumes bediente, um der Musik Hülfsmittel eigen zu machen, die ihr bis dahin fremd geblieben waren, die sie befähigen sollten, die Vorzüge und Mängel des romantischen Dramas jener Epoche auf die Oper zu übertragen.

Während zwanzig Jahren fand diese Doppelherrschaft die Sympathie der Bewunderung und Achtung bei Künstlern und Publikum, welches letztere gewaltsam und ohne Verzug in das Verständniß und die Würdigung der wirklichen und erkünstelten Schönheiten ihrer Schöpfungen eingeweiht wurde. Während es zu Metastasio's Zeiten nur ein Vortheil war, eines der Gedichte dieses Poeten zu componiren, machte Scribe sich seiner Zeit unentbehrlich; bis dahin war es ein glücklicher Fund für einen Componisten gewesen, ein Libretto wie das zu Don Juan, zum Freischütz oder Norma zu erlangen, in welcher letzteren Oper Romani ebenso Treffliches für Bellini leistete, als Kind für Weber. Von jetzt an konnte man selbst für die vorzüglichste Musik nicht mehr den Faden eines interessanten oder pikanten Librettos entbehren, d. h. eines Situationsstückes, welches leider oft zu einem pièce à tiroir ausartete. Wenn ein Talent alle seine Kräfte anstrengt, um ein besonderes Ziel zu erreichen, erschöpft es die nöthigen Mittel des Gelingens so vollständig, daß nach ihm oft kaum ein Aehrenlesen mehr möglich ist. Nach den Texten, die Scribe für Meyerbeer nach ihrem gemeinsamen Princip erfand, blieb ihm kaum etwas Anderes übrig, als sich selbst nachzuahmen, und die Andern waren um so mehr gezwungen, weit hinter ihm seinen Spuren zu folgen.

Es wäre ungerecht zu läugnen, daß durch beide ein großer Schritt geschehen ist, um die poetischen und musikalischen Erfordernisse auf der Bühne zu vereinigen. Aber es blieben noch andere Seiten übrig, in welchen diese Vereinigung noch vollständiger und totaler erreicht werden sollte. Welches wären die Dinge dieser Welt, die sich der Vollkommenheit näherten, ehe sie den Weg dahin Schritt für Schritt durchmessen, alle vorbereitenden Phasen durchlaufen hätten? Die Entwickelung der Kunst verlangt, wie die jeder noch so unbedeutenden Pflanze, daß zur Kundgebung jedes Augenblicks ihres Daseins die Momente durchlebt seien, welche den neuesten und letzten bedingen. Heute, wo eine junge Generation für die Oper, welche sie nicht ohne Grund musikalisches Drama nennt, ein noch adäquateres Ineinanderaufgehen von Poesie und Musik fordert, als es bei Scribe und Meyerbeer erreicht ist, fragen wir, ob man ohne die Experimente dieser beiden dazu hätte gelangen können, diese neuen Forderungen zu stellen? ob man aus dem in Hinsicht des Librettos und der Musik glänzend oder geistvoll erzielten Erfolg einiger Werke, die auf diesem Boden vor Meyerbeer Glück gemacht haben, die aber ohne gefaßten Plan, ohne erstrebtes Ziel, ohne bestimmtes System ausgeführt sind, den Schluß hätte ziehen können, den man aus Meyerbeer's Werken ge-

wann: daß der Augenblick gekommen sei, wo die Poesie der Operntexte mehr Elemente von der Tragödie und dem recitirenden Drama, wenn auch unter andern Verhältnissen, in sich aufnehmen sollte, als dies bis jetzt geschehen war; daß man die ganze Pracht der Scenerie verwenden kann, um das Interesse der Situation zu erhöhen, ohne aber deßwegen unentbehrliche poetische Züge des Dramas auf's Spiel zu setzen. — Man muß nicht vergessen, daß man schwerlich dazu gelangt sein würde, solche Axiome zu formuliren, hätte man nicht das von Meyerbeer mit so vielem Glanz und Ruhm erreichte Ziel als Ausgangspunkt angenommen.

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, daß jede Schule durch das Princip ihr Ende findet, welches ihr das Dasein gab. Ihre Blüthe dauert nur so lange bis sie die letzte Consequenz dieses Princips entwickelt hat, und von diesem Augenblick an entfalten sich neue Ideen, die demselben Stamm entsprungen sind, die nun wie eine zweite Generation die Initiative des Fortschrittes ergreifen, und ihren Weg gehen bis sie die vorhergehende Schule verdrängen, nachdem diese ihr letztes Wort gesprochen. Vom Ausdruck der Gefühle war man zum Streben nach Situationen übergegangen; nachdem das Interesse für die Situationen erschöpft ist, sucht man es an die Charaktere zu fesseln. Scribe ging in den für Meyerbeer geschriebenen Gedichten nur darauf aus, eine große Zahl interessanter Situationen hervorzubringen, und es gereichte dies der Wahrscheinlichkeit der Handlung und dem Interesse an den Charakteren zum Nachtheil. Dieser Mangel berührte einen poetischen Genius verletzend, welcher voll schöpferischer Kraft diese Lücke in der Factur des musikalischen Dramas nur empfand, um sie in seinen eigenen Werken auszufüllen. Und wenn die Kritik seiner Gegner sich angelegen sein läßt, die Charaktere seiner Gedichte in einem ungünstigen Licht zu zeigen, so sehen wir gerade darin einen Beweis, der unsere Behauptung unterstützt; denn wir finden kein früheres Beispiel, daß die poetische Bedeutung der Charaktere eines Librettos Gegenstand einer ernstlichen Untersuchung gewesen wäre. Im höchsten Fall beschäftigte man sich damit, Unwahrscheinlichkeiten zu rügen, die Situationen zu kritisiren, keinem Kritiker aber konnte es in den Sinn kommen, die durchgängige Haltung von Characteren in einer Oper aufmerksam zu analysiren. Wagner erkannte, daß, indem man nur nach Situationen strebte, man leicht in Gefahr kam, tragische Schönheiten und Nothwendigkeiten hintanzusetzen, während man durch die Darstellung von Charakteren und ihr Zusammentreffen die Situationen von selbst herbeiführt. Er legte es nicht wie Scribe darauf an, diese letzteren als äußerliche Begebenheiten und Umstände aneinander zu reihen; er ließ sie den Leidenschaften entsprossen, wie sie im Innern des Menschen wogen, den Gefühlen, welche ihn bestimmen, welche das Wesen seiner Freuden und Schmerzen ausmachen. In der ersten Scene des Tannhäuser ist es der alleinige Wille des Menschen, der, indem er von einem Gefühl sich losringt und zu einem andern sich flüchtet, genügt, um das Wunder hervorzurufen.

Die Wagner'sche Schule, sicherer fußend auf seiner künstlerischen Thätigkeit, als auf seinen theoretischen Werken, obgleich seine literarische Feder viel dazu beigetragen hat, veraltete Vorurtheile zu vernichten, ist noch zu jung, als daß man eine Meinung über ihre weitere Bestimmung feststellen und ahnen könnte, in welchen Vorzügen ihre Größe bestehe und welche Fehler ihre Umwandlung nöthig machen werden. Denn die Kunst steht nie still und hält sich unter manchen Formen nur wie unter Zelten auf, die man auf der Bahn des Ideals errichtet und abbricht. Das aber kann man seit dem Entstehen dieser Schule mit guten Gründen behaupten, daß es eben so unmöglich geworden ist, Werke von dauernder Lebensfähigkeit nach dem Muster Meyerbeer's und Scribe's zu bilden und durchzusetzen, als es nach dem ersten Erscheinen des Robert unmöglich war, Opern nach jener früheren Form zu schaffen. Die Darstellung von Charakteren, diese erste Bedingung der Vollkommenheit für die Tragödie, wird es fortan auch für das musikalische Drama sein. Die in das Bereich der Musik verpflanzte Schilderung von Charakteren macht die Wiedergeburt und Schöpfung eines declamatorischen Styls unumgänglich nothwendig. Außer der Handlung manifestirt sich der Charakter auf der Bühne durch das Wort. Darum legt Wagner so außerordentlichen Werth auf die intrinseke Schönheit der Operndichtung.

Gluck verlieh der dramatischen Musik allen Glanz, alle Majestät und Wichtigkeit des declamatorischen Styls, während Piccini am alten Glauben festhielt, der als Haupt-Lehrsatz aufstellt, daß zur Kundgebung der Gefühle der melodische Ausdruck hinreiche, und es kann die so ausgesprochene Meinung allerdings nicht absolut widerlegt werden. Nur vergaß Piccini, daß das Gefühl sich poetisch in einen Gedanken concentriren kann, durch dessen vollendete Tonfärbung und Declamation es in einem höheren Grad von Intensität wirkt und ergreift. Er verkannte, daß es sich um eine Besitznahme des poetischen Gedankens auf musikalischem Gebiet handle. Die Zeit war einmal gekommen, in welcher unsere Kunst diesen Fortschritt machen sollte, und trotz der fast beständigen Vortheile, welche Piccini in der Hitze des Kampfes über Gluck errang, war es der Letztere, welcher Herr des Schlachtfeldes blieb. Wenn jedoch

im Laufe der Zeit Gluck's Ruhm eben so in der Schätzung zunahm als der seines Gegners an Glanz verlor, so war der Sieg mehr ein proclamirter, als wirklich errungener. Gluck hatte siegreich die Fahne der Principienfrage aufgepflanzt, und der von ihm zuerst geebnete Pfad wurde von genialen Componisten erweitert, die seiner Spur folgten; die Menge aber ließ sich von dieser neuen Form wenig durchdringen. Sie bewunderte sie; diese Bewunderung wurde in manchen Fällen von Oben decretirt, in anderen durch Nebendinge hervorgerufen *), aber sie assimilirte sich diese Form nicht. Das Princip überwand wie ein Eroberer, und so behandelte man es denn auch mit Achtung, aber mit einer gewissen Zurückhaltung. Da erschien wie ein Meteor Rossini, und alle Sympathien insbesondere der eleganten Welt, welche in diesen Dingen lange Zeit den Ton angab, umringten mit ungetheilter Hingebung den Schwan von Pesaro. Somit trat Meyerbeer in einem Moment auf, wo der melodische und declamatorische Styl wie zwei Gewalten sich gegenüberstanden, jede reich an Titeln und Rechten, an Führern und Parteigängern. Er versuchte eine Ausgleichung beider. Obwohl er der alten Form der opera seria für immer ein Ende machte, fand er den Cultus der stereotypen Melodie im théatre Favart noch zu sehr in Blüthe, um es nicht für räthlich zu halten, mit dieser Macht zu unterhandeln, ihr in seinem Schaffen den nöthigen Platz zu gönnen, indem er sie, mit allerdings augenscheinlichen Modificationen, dem declamatorischen Styl beigesellte, vermählte, die Herrschaft an beide vertheilte, nichts destoweniger aber dem letzteren einen beträchtlichen Antheil am Werth seiner Werke zutheilte. Durch dies theilweise Adoptiren, durch diese Mischung wurde Meyerbeer den Nachfolgern Piccini's gefährlicher, als er es durch das gänzliche Ausschließen ihres Princips geworden wäre, und der Stern der italienischen Oper, welcher er zur Zeit, wo Robert erschien, mit Mühe Concurrenz machte, erblich seitdem immer merklicher. In diesem Augenblick kann man behaupten, daß der Ruhm dieses Theaters zum verglimmenden Docht geworden ist. Sagte doch ein geistreicher Pariser Kritiker im Lauf dieser Wintersaison, daß es sich nicht länger halten könne, da es zur Existenz eines Theaters drei Dinge bedürfe: ein Repertoir, Ausführende und ein Publikum. Nun fehle es aber der italienischen Oper zur Zeit an Componisten, die zu schreiben wissen, an Sängern, die singen können, und an einem Publikum, welches zu hören versteht. Eine These, die paradox klingen mag, die er aber scharfsinnig und überzeugend entwickelt. Als ein bestätigender Grund dafür läßt sich anführen, daß die italienischen Sänger, wo ihnen freie Hand dazu gelassen wird, wie in London und Petersburg, durch Aufführungen Meyerbeer'scher Opern sich einen letzten Ruhmesschimmer zu erhalten suchen, während früher ihre ganze Tradition eine so exclusiv-italienische war, daß noch vor zwanzig Jahren die Prophezeiung eines solchen Factums nur ungläubige Ohren gefunden haben würde. Ihr Ruf ist ruinirt durch die Pariser große Oper, welche unter Meyerbeer's Auspicien neue Forderungen an die Construction der Operntexte stellte, Geschmack und Verständniß des declamatorischen Styls verbreitete, in Ermangelung dessen man die reine Melodie ärmlich und trocken fand, besonders wie sie erschien, seit Rossini feierte und alle seine Nachfolger hinter der leidenschaftlichen Gluth, der gestaltungskräftigen Factur dieses Meisters zurückblieben. — Wagner, indem er es sich angelegen sein läßt, die Charaktere der Handelnden klar auszuprägen und zu gestalten, verfährt in Betreff des specifisch melodischen Princips nicht allein ausschließlicher als Meyerbeer, er gebraucht es sogar weniger als Gluck, wenn man melodischen Motiven, die aber in declamatorischer, speciell dramatischer Weise behandelt sind, den Namen Melodie streitig macht.

Man kann unseres Erachtens als entscheidende Merkmale der drei Epochen, welche die Oper durchlaufen hat und noch durchläuft, den Ausdruck des Gefühls, das Streben nach Situation, die Darstellung von Charakteren bezeichnen. Jede Metamorphose des Styls hat die Oper mit einem neuen Moment bereichert, ohne die früheren aufzuheben. Das Streben nach Situationen schließt den Ausdruck der Gefühle nicht aus, so wenig die Schilderung von Charakteren der Hervorbringung von Situationen oder dem Ausdruck des Gefühls hindernd in den Weg tritt. Die Meisten von Jenen, welche der vollendetsten Opernform ihre volle Bewunderung zugewendet haben, und mit Recht, kommen auf ganz natürlichem Wege in den Fall tabula rasa in Betreff alles Vorhergehenden machen zu wollen, und insbesondere rigoristisch in ihrem Urtheil gegen die Richtung zu verfahren, welche sie noch zu bekämpfen haben. Nichts destoweniger rechtfertigt diese glänzend ihre Ansprüche auf unsere aufrichtige Achtung und selbst emsiges Studium. Zu ihrem Nachtheil ist die Epoche, deren intellectuellen Anforderungen sie entsprach, noch nicht entfernt genug, um schon dem Bereich der Geschichte anzugehören, wie dies mit dem Ende des vorigen und dem Anfang unseres Jahrhunderts der Fall ist. Nur wer heute etwa vierzig Jahre zählt, kann sich der geistigen Atmosphäre jener Zeit erinnern und vermag sich den damaligen Zustand der Gemüther zu vergegenwärtigen, welcher diesen Genre

*) Namentlich bei der Vestalin von Spontini und Weber's Freischütz.

poetischer und musikalischer Literatur hervorrief, welcher die Ausschweifungen, wie man es hätte nennen mögen, der Ideen, Vorstellungen und Conceptionen verursachte und bedingte. Aber die jüngeren Kämpen, die sich um das neue Banner schaaren, berücksichtigen die tropischen Verhältnisse nicht, die moralische Temperatur, unter welcher jene Schöpfungen erblühten, deren Mängel sie so unangenehm berühren, um sie ungerecht gegen ihre Schönheiten zu machen. Es ist dies eine jeder Fortschrittsperiode, jeder Reform anhaftende Undankbarkeit; bei allen Verbesserungen und Vervollkommnungen kommt sie in den nöthigen Vorboten, den unvermeidlichen Vorbereitungen ganz natürlich zum Vorschein.

Wenn Rossini von der gegenwärtigen künstlerischen Bewegung in Deutschland unterrichtet wäre, gewiß! er würde seltsam lächeln, froh seines Dolce far niente sich im behaglichen Sessel dehnen und sich mit gewaltig klugen Augen erzählen lassen, daß er eines der seltenen Beispiele in der Kunstgeschichte sei, wie ein Künstler nicht allein seine Schule, sondern die ihr folgende und sie überbietende habe vergehen sehen, ohne seinen eigenen Ruhm zu überleben.

Aus Aachen.

Das Niederrheinische Musikfest zu Aachen ist vorüber; wir berichten zunächst über die beiden ersten Tage desselben. Das Programm der Aufführung am ersten Tage bestand aus Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" und aus Händel's „Israel in Aegypten". Die Aufführung selbst fand im Schauspielhause unter Direction des Hrn. P. v. Lindpaintner statt, die Sopran-Soli sang Frau Sophie Förster aus Berlin, die Alt-Soli Frau Johanna Findorff aus Crefeld (die Königin des Tages), die männlichen Solostimmen waren durch die HH. J. Schlösser vom Hoftheater in Mannheim (Tenor), Hofopernsänger J. B. Pischek aus Stuttgart und J. Büssel vom Aachener Stadttheater (Bässe) vertreten. Die Chöre waren besetzt mit 86 Sopranstimmen, 85 Altstimmen, 109 Tenören und 112 Bässen; dem Verzeichnisse nach — das Orchester bestand aus 53 Violinen, 16 Bratschen, 18 Violoncellen, 12 Contrabässen, 4 Flöten, 4 Clarinetten, 4 Hoboen, 4 Fagotten, 8 Hörnern, 4 Trompeten, 6 Posaunen, 1 Tuba und 2 Pauken. Die Aufstellung der Chor- und Orchestermassen gewährte einen imposanten Anblick.

Die Aufführung begann am 4ten Juni Abends 6 Uhr. Das Haus war nicht ganz gefüllt, in den höchsten Räumen nur in der Mitte besetzt und auf beiden Seiten leer. Der Totaleindruck des Ganzen war ein günstiger und beruhte im Händel'schen Oratorium auf der überwältigenden Kraft der Chöre, die vom städtischen Musikdirector, Hrn. Carl v. Turannyi, ganz vorzüglich eingeübt waren. Es ist dieser Umstand um so mehr hervorzuheben, als dieser stille Leiter während der Aufführung nicht mitwirkte. Ob zwischen dem Fest-Dirigenten und dem Chordirector bezüglich der Tempi stets volle Uebereinstimmung obgewaltet hat, ist zu bezweifeln, denn es kam z. B. der Doppel-Chor „Deine Rechte, o Herr, thut große und herrliche Wunder" wegen etwas übereilter Tempi nicht recht zur Geltung. Andererseits machte sich bisweilen von Seiten des Dirigenten ein Zurückhalten bemerkbar. Wenn dennoch die Chöre unerschütterlich fest blieben, so ist dies Hrn. v. Turannyi's unbestrittenes Verdienst, das selbst seine Gegner anerkennen müssen. Der mächtige Doppelchor: „das hören die Völker und sind erstaunt" riß die ganze Versammlung mit Recht zu Bewunderung und Beifallssturm hin.

Frau Findorff gewann gleich bei ihrem ersten Auftreten in der Arie „Und Frösche ohne Zahl bedeckten das Land" den Preis; an Schule fehlt es ihr jedoch noch. Frau Förster, eine geschulte Sängerin mit nur mäßigen Stimm-Mitteln, hatte in der Generalprobe sicherer und reiner gesungen, als in der Aufführung. Unter den Sängern errang Hr. Pischek die Palme in dem Duett für zwei Bässe „Der Herr ist ein starker Held". Es wurde diese Nummer stürmisch da capo verlangt und auch gesungen. Namentlich electerisirte Pischeks Triller am Schlusse des Musikstückes das große Publikum. Aber auch Hrn. Büssel muß man Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn auch seine Stimmmittel weniger mächtig sind. Das Duett für zwei Soprane zu Anfange des zweiten Theiles, gesungen von Frau Förster und Frl. Amalie Hartmann vom hiesigen Stadttheater, ist eben keine dankbare Aufgabe, daher das Publikum dabei kalt blieb. An dem Vortrage des Hrn. Schlösser, des Solo-Tenoristen, der meist Recitative zu singen hatte, ist außer seiner klangvollen Stimme seine sehr deutliche Textaussprache zu rühmen.

Von den Chören hebe ich nur folgende hervor: „Er sprach das Wort und es kamen unzählige Fliegen" mit der prachtvollen Orchesterbegleitung, den sehr charakteristischen „Er sandte dicke Finsterniß" und als Gegensatz den lieblichen „Aber mit seinem Volke zog er dahin". In dem Chore „Und vor dem Hauche Deines Mundes" waren die Tenöre von ganz vorzüglicher Klangwirkung.

Der zweite Tag des Musikfestes brachte folgendes Programm: Ouvertüre zur „Genueserin" von P. v. Lindpaintner, Finale des ersten Actes aus

der Oper „der Vampyr" von demselben, A-Dur-Symphonie von Beethoven; im zweiten Theile die Ouvertüre zu „Anacreon" von Cherubini und Mozart's Cantate „Davidde penitente". — Von den Lindpaintner'schen Compositionen zu reden, fällt uns schwer, da wir sie unmöglich loben können. Als Motto könnte man jenes holländische Wort über dieselben schreiben: „Jan, komm, kiddel mich" (Johann, komm, kitzele mich.) Der Text zu dem Finale ist ganz in dem Style der Opern von altem Lug und Trug gehalten; Ausrufe wie: Ha! O! Lust! Brust! Sonne! Wonne! &c., sind an der Tagesordnung. Hippolyt's Arie: „Nein (nein!! nein!!!) ich werde nicht unterliegen" ist vor den Worten: „Dir Isolda heiß ergeben — Leben — brechen — rächen — ewig, ewig lieb ich Dich!" mit einem obligaten Violoncello-Kitzel bedacht. Und dieser süßliche alte Opernkram, der höchstens dem Sänger zusagt und der Eitelkeit des Componisten schmeichelt, hat in den Proben bei weitem die meiste Zeit in Anspruch genommen. Es ist wohl natürlich, wenn ein Componist seine eigenen Sachen mit besonderer Vorliebe behandelt, es ist dies sogar sehr schön, wenn die Werke nur der darauf verwendeten Muse sich verlohnen. Warum wählte man aber für solch ein Fest nicht etwas Mustergültiges? Es ist traurig, wenn man am Ende aus Rücksicht für die Person des Fest-Dirigenten nolens volens zu solchen Sachen greifen muß. — Eine Dame, die in der Hauptprobe zuerst die Ouvertüre zur „Genueserin" und darauf die zu „Anacreon" gehört hatte, ohne genau auf die Componisten zu achten, soll zu Lindpaintner in ihrer Herzensfreude ganz unbefangen geäußert haben „aber wie unendlich viel schöner ist doch die zuletzt gespielte Ouvertüre, als die erste" — ein Urtheil, das wir mit Freuden unterschreiben. Wenn Instrumenten-Lärm Musik wäre, so würde Lindpaintners Ouvertüre den Vorzug behalten. Cherubini's keusche Muse errang den Preis, denn nach dem Schlusse der Ouvertüre folgte ein ganz aufrichtiger Applaus, der sich sehr wohl von einem gemachten unterscheiden läßt.

Wir können auch Mozart's Davidde penitente nicht für ein Meisterwerk halten, einmal weil es nicht in gleichem Style geschrieben ist, dann auch weil Text und Musik nicht mit einander übereinstimmen und das Ganze hinsichtlich des Kunstwerthes in seinen einzelnen Theilen sehr verschieden ist. Mozart hat hier der Solosängerin viele Concessionen gemacht und diese suchte Frau Anna Coradori aus London in einem Umfange vom kleinen b bis zum dreigestrichenen d möglichst auszubeuten. Frau Coradori hat eine ganz eigenthümliche Art zu singen, wie wir sie von einer Sängerin ersten Ranges nie und nirgends noch gehört haben. Nach ihrem Gesange zu schließen ist die Dame wenig musikalischer Natur, denn es klingt derselbe etwa so, als wenn Jemand mit klangvoller Stimme in einer Sprache liest, die er nicht versteht. Es hat dieser Gesang etwas Gewaltsames, Forcirtes; von deutlicher Textaussprache war keine Rede. Das Publikum ließ sich von den Passagen vor der Schluß-Cadenz bestechen und applaudirte sehr lebhaft. Wie ganz anders wirkte der Gesang der Frau Fisdorff, die freilich nur aus dem benachbarten Crefeld zum Feste gekommen war.

Hr. Schlösser, der sonst so wackere Tenorist, hatte das Mißgeschick, in seiner Bravour-Arie: „Ich klagte dir die Wunden" herauszukommen, und war darob ein geschlagener Mann.

Hr. P. v. Lindpaintner hat das Ganze mit Energie geleitet. Er ist ein Virtuos im Dirigiren, hat aber auch das mit anderen Virtuosen gemein, daß er gern glänzen will und deshalb auf Schein-Effect hinarbeitet. Am ersten Abend lieferte er hierfür einen Beweis durch das kleine Accelerando in der Gluck'schen Ouvertüre, in der zweiten Aufführung legte die Einleitung zu der Beethoven'schen Symphonie davon Zeugniß ab, die geradezu tändelnd klang. Die schönen, aus der Tiefe aufsteigenden Bässe, die mit Wucht und Nachdruck gespielt werden müssen, konnten trotz der zwölf Contrabässe und achtzehn Violoncells nicht die Wirkung hervorbringen, die sie in gemäßigterem Tempo nie verfehlen. Auch das Allegro des ersten Satzes war zu lebhaft, dagegen das Allegretto getroffen. Das Scherzo ging gut, der letzte Satz ganz vorzüglich, und Musiker wie Nichtmusiker mußten ihrem Herzen durch anhaltenden Beifall Luft machen.

Doch Ende gut, Alles gut. Am Schlusse der zweiten Aufführung wurden dem Festdirigenten Kränze zugeworfen, und der liebe, alte, freundliche Herr wußte diese so sicher und verbindlich in Empfang zu nehmen, daß man sah, wie dergleichen ihm nichts Neues war. Charakteristisch ist eine Aeußerung von ihm, die er nach der Soloprobe von „Israel in Egypten" that; er sagte nämlich wörtlich: „Die Herren Sänger entlasse ich, indem ich die Herren Instrumentalisten nach einer viertelstündigen Pause zu einem Abendschmaus, nämlich zu **meiner** Ouvertüre einlade."

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Eisleben. Unser musikalisches Leben war seit unserem letzten Bericht ein ununterbrochen reges und thätiges. Zu-

nächst ist der vier Opernvorstellungen — Barbier von Sevilla, Freischütz, Romeo und Julie und Die beiden Schützen — zu gedenken, welche die Halle'sche Operngesellschaft hier gab. Besonders gut fielen die italienischen Opern aus, da diese ein weniger starkes Personal verlangen. — Das diesjährige Stiftungsfest des seit März 1849 bestehenden hiesigen Musikvereins ward durch ein Vocal- und Instrumental-Concert unter Leitung F. G. Klauer's gefeiert. Das Programm enthielt: die fünfte (D-Moll) Symphonie von Gade, Schiller's Glocke mit melodramatischer Musik von Lindpaintner und Mendelssohn's Walpurgisnacht. Die Symphonie, die sehr sorgfältig einstudirt war, fand ebenso wie das Mendelssohn'sche Werk allgemeinen Beifall. Weniger war dies bei Lindpaintner's Composition der Glocke der Fall; die Auffassung des Gedichtes seitens des Componisten giebt hier wohl mancherlei Bedenken Raum. — Die Fürstl. Sondershausische Hof- und Kammersängerin, Frau Gervais-Weinrich gab ein Extra-Concert, in dem sie mit richtigem Verständniß und bedeutender Fertigkeit Arien von Weber, Rossini, Bellini und Donizetti vortrug. — In einer von F. G. Klauer veranstalteten Aufführung ward das vor Kurzem erst in des Componisten Wohnort Dessau gegebene neue Oratorium „Wolfgang von Anhalt" vom Organisten Seelmann (Schüler Fr. Schneider's) vorgeführt. Das Werk ist für Männerchor geschrieben und enthält in zwei Theilen eine Episode aus dem Leben des Fürsten Wolfgang von Anhalt. Es zeigt sich in dieser Composition die Fähigkeit ihres Schöpfers zum Dramatischen, sie ist frei von Gemeinplätzen und sehr charakteristisch. Besonders verdienen die Chöre Anerkennung wegen ihrer kräftigen und sangbaren Haltung. Die Partie des Wolfgang ist mit vieler Vorliebe behandelt, zwar anstrengend, doch sehr dankbar und mit Consequenz durchgeführt. Von ungleich besserer Wirkung würde das Werk bei scenischer Darstellung sein, obgleich es auch im Concertsaal gewiß überall, so wie hier, lebhafte Sympathie hervorzurufen vermag. Für deutsche Männergesangsvereine ist es sehr zu empfehlen, da sowohl die vocale als die instrumentale Seite nicht allzugroße Schwierigkeiten darbietet. Die Chöre verlangen eine starke Besetzung, außerdem sind fünf Baßsoli und ein Tenorsolo zu besetzen. Die Instrumentirung ist fein und charakteristisch und zeugt überall von der Gewandtheit des Componisten in der richtigen Verwendung der Mittel. — Schließlich noch die Bemerkung, daß auch bei uns Wagner's Musik bereits Boden gewonnen hat. Fast in jedem Gesellschafts- und Unterhaltungsconcerte werden Bruchstücke aus seinen Werken vorgeführt und resp. verlangt. Der Marsch aus Tannhäuser, das erste Finale, Elsa's Brautzug und das Brautlied aus Lohengrin haben hier eine öftere Aufführung mit stetem Beifall erfahren. — Demnächst wird Klauer Schumann's Pilgerfahrt der Rose am Pianoforte aufführen, auch hat derselbe die Leitung von zehn Gesellschafts-Concerten übernommen, deren jedes eine Symphonie neben meist classischen Ouvertüren und Gesängen bringen wird.

Lüneburg, im Mai 1854. Am 4ten dieses Monats fand in einer der hiesigen Stadtkirchen die Aufführung des Elias von Mendelssohn-Bartholdy statt. Der Sängerchor gehörte dem hiesigen Musikverein an, und war von dem Dirigenten Hrn. Louis Anger vortrefflich eingeübt. Die Soli leisteten Vorzügliches. Das Orchester entsprach vollkommen den Anforderungen der Jetztzeit. Alle Theile waren von einem höhern künstlerischen Interesse für das Gelingen der Aufführung beseelt, was bei der trefflichen, sicheren und geistvollen Leitung des Hrn. Anger auch nicht anderes zu erwarten war. Das Publikum zeigte während der mehrstündigen Dauer gespannte Aufmerksamkeit; der Eindruck war sichtlich bedeutend.

Leipzig. Die Gastspiele an unserem Theater werden immer zahlreicher. Keine Opernvorstellung findet seit den letzten Wochen ohne Gast statt. Der neueste Ankömmling von Ruf ist Hr. Steger von Wien. Er trat bis jetzt als Edgard in Lucia v. Lammermoor und in der zweiten von Saphir im Theater veranstalteten Soirée mit einem ungarischen Liede auf. Seine Stimm-Mittel sind so groß, wie uns keine anderen vorgekommen, doch haben sie offenbar in Folge des beispiellosen Uebernehmens des Organs schon bedeutend gelitten. An Gesangsbildung oder nur einigermaßen genügende Darstellung ist nicht zu denken — die meisten Sängeruntugenden finden sich hier vereinigt. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Tenorist Roger ist gegenwärtig in Weimar anwesend. Rubinstein aus Petersburg befindet sich gleichfalls dort.

Neue und neueinstudirte Opern. Franz Schubert's nachgelassene Oper: „Alfonso und Estrella" wird zum Geburtstag des Großherzogs am 24sten Juni in Weimar zum ersten Male aufgeführt werden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musikdir. Tschirch in Gera hat von dem regirenden Fürsten Reuß das Prädicat als Kapellmeister erhalten.

Vermischtes.

Der bekannte Componist und Director des Tonkünstlervereins Julius Weiß, dem besonders die jugendlichen Pianisten für das erleichterte und mit Fingersatz versehene treffliche Arrangement der berühmtesten Compositionen von Haydn und Beethoven zum größten Danke verpflichtet sind, ist nach dem Tode seines Vaters, mit seinem Bruder Theilnehmer der Musikhandlung von Weiß geworden.

Intelligenzblatt.

SOCIÉTÉ NÉERLANDAISE
POUR L'ENCOURAGEMENT DE L'ART MUSICAL.
25me Anniversaire.

GRAND FESTIVAL MUSICAL A ROTTERDAM,

Jeudi le 13, Vendredi le 14 et Samedi le 15 Juillet 1854,
dans la Grande Salle au NIEUWEWERK.

PROGRAMME:

Jeudi le 13 Juillet, à 7 heures du soir:

OUVERTURE (Composé pour cette occasion) de W. HUTSCHENRUYTER, Membre de mérite de la Société. (Sous la direction du Compositeur.)
ISRAËL EN EGYPTE, Oratorio de G. F. HAENDEL.

Vendredi le 14 Juillet, à 7 heures du soir:

LES SAISONS, Oratorio de J. HAYDN.

Samèdi le 15 Juillet, à midi:

Le 145e PSEAUME, de JOH. J. H. VERHULST, Membre de Mérite de la Société.
GRAND CONCERT. (Dont le Programme sera annoncé plus tard.)
La 9me SYMPHONIE, avec **Choeurs,** de L. VAN BEETHOVEN.

Les **SOLOS** seront chantés par:

Mlle. **JENNY NEY,** *première Chanteuse de la Cour et du Théâtre de* Dresde (SOPRANO).
Mme. **S. OFFERMANS VAN HOVE,** de *la Haye* (SOPRANO).
Mlle. **C. H. DOLBY,** de *Londres* (CONTR' ALTO).
Mr. **G. ROGER,** *de* l'Académie Impériale de Musique à *Paris* (TÉNOR).
Mr. **J. B. PISCHEK,** *du Théâtre Royal de* Stuttgart (BARYTON).
Mr. **CARL FORMES,** *du Théâtre de* Londres (BASSO).

DIRECTEUR:

Mr. JOH. J. H. VERHULST.

Les **CHOEURS** en **l'ORCHESTRE** formeront un ensemble d'environ **900 Exécutans.**

LES RÉPÉTITIONS GÉNERALES

auront lieu le **LUNDI 10, MARDI 11** et **MERCREDI 12 JUILLET.**

Le festival sera terminé par

UN GRAND FEU D'ARTIFICE,

le **SAMEDI 15 JUILLET,** à 10 heures du soir.

Les détails des **Répétitions** et des **Festivités,** qui aurant lieu pendant la semaine, seront annoncés plus tard.

Prix des **Billets d'entrée** pour les **3 CONCERTS** de JEUDI, VENDREDI et SAMEDI ***f* 12.50.**

Les personnes qui voudront s'en procurer sont priées de s'Adresser par *lettres affranchies* au Magasin de Musique de Mr. *W. C. DE VLETTER*, à *Rotterdam*, et d'ajouter à leur demande le montant des Billets.

LE COMITÉ.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 26.** Den 23. Juni 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

J. A. van Eyken, Op. 13. Sonate Nr. 1 über den Choral: „Befiehl du deine Wege". — Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. f. 1. 50.

Friedr. Kühmstedt, Op. 40. Sonate in A-Moll. — Erfurt, G. W. Körner. Pr. 1 Thlr.

Wir können es nur als ein gutes Zeichen ansehen, wenn jüngere Orgelcomponisten das Streben haben, in ihren Productionen die ziemlich engen Grenzen, welche der Orgel für den gottesdienstlichen Gebrauch gesteckt sind, zu überschreiten, wenn sie namentlich die Form der Sonate hierzu wählen, die dem Componisten nöthigt der Orgel eine möglichst freie, dem Instrumentalsatz sich nähernde Behandlung abzugewinnen; eine Form die bei aller Freiheit, welche sie gestattet, doch auch Gelegenheit giebt, musikalische Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, ja die zu einem wahren Prüfstein für diese, so wie überhaupt für die musikalische Reife und ästhetische Durchbildung des Componisten wird. Mit bloßer contrapunktischer Bildung und ohne ein bereits entwickeltes Formentalent ist auf diesem Felde gar nichts auszurichten. Die hohle Phrase, welche sich in Präludium und Fuge unter der Firma: „für gottesdienstlichen Gebrauch" ꝛc. viel bequemer versteckt und leider nur allzuhäufig breit macht, tritt in dieser, wir möchten sagen feiner organisirten Form der Sonate viel schärfer in ihrer nackten Blöße hervor.

Treten wir mit diesen Anforderungen an die vorliegende erste Sonate des Hrn. van Eyken, so müssen wir allerdings bekennen, daß sie denselben nicht Stich hält.

Der erste Satz beginnt mit einem ziemlich trockenen, jedoch gut verarbeiteten Motive in C-Moll. Im Verlaufe dieses Satzes erscheint dann der auf dem Titel des Werkes genannte Choral, in Accorden von der rechten Hand geführt, während die linke Hand matte Contrapunkte dazu hören läßt.

Mit dieser einmaligen, vorspielartigen Durchführung des Chorals ist derselbe auch ein für allemal abgethan, denn die folgenden Sätze bringen jeder für sich wieder etwas Anderes. Die Fassung des Titels

hätte uns zunächst eine reichere Ausbeute dieser schönen Melodie erwarten lassen. Mendelssohn, der wie bekannt diese Form der Orgelcomposition in Aufnahme gebracht, hat in seiner sechsten Sonate eine Behandlungsart gewählt, die ihn wohl berechtigt hätte, den Choral: „Vater unser im Himmelreich" als den Kern des Ganzen zu bezeichnen.

Außerdem ist die Art der Benutzung des Chorals bei Hrn. van Eyken nicht immer gut zu heißen. Die sehr übelklingenden Octaven der vierstimmigen Harmonie der vorletzten Strophe der Melodie (Seite 4, Zeile 1) werden durch die contrapunktirende Achtelfigur des Basses durchaus nicht gemildert:



Die ersten acht Tacte des zweiten Satzes, Andante $\frac{4}{4}$, Es-Dur, sind recht hübsch und erregen in uns Hoffnungen, welche die Fortsetzung nicht in Erfüllung gehen läßt. Wollen wir auch den, den Gegensatz bildenden zweiten Gedanken an sich noch gelten lassen, so bemerken wir doch, daß derselbe nach 8 Tacten allmälig auf Abwege geräth, Seite 6, Zeile 1 seinen polyphonen Charakter ganz verliert und in reine Phrase verschwimmt. Der organische Zusammenhang fehlt überhaupt zwischen den einzelnen Bestandtheilen des ganzen Satzes. Das, dem Finale vorausgehende Intermezzo in C-Moll, $\frac{3}{4}$ Tact, ist nicht ohne eine gewisse Keckheit und kann gut gespielt auch leidlich wirken. Die Schlußfuge in C-Dur, deren Thema ziemlich gewöhnlicher Natur ist, kann als eine gute Arbeit bezeichnet werden. Am Ende derselben läßt der Componist die erste Zeile des Chorals in breiten Accorden mit obligatem Pedal noch einmal hören. Dieses unerwartete Erinnern an den längst vergessenen Choral hat jedoch mit dem Wesen der ganzen Fuge gar keinen Zusammenhang, und kommt uns daher in der That nicht anders vor, als das Erschrecken eines Zerstreuten, dem am Schlusse seiner Rede plötzlich einfällt, daß er doch wohl eigentlich etwas ganz Anderes hat sagen wollen. —

Anders verhält es sich mit der Sonate des Hrn. Kühmstedt, die wir nach unserer Ueberzeugung zu den besten Compositionen dieser Gattung zählen. Auch hier finden wir, daß dem ersten Satze eine Choralmelodie zum Grunde liegt. Das aus wenigen Noten bestehende Motiv desselben ist dem Anfange des gewählten Chorals: „Es wolle Gott uns gnädig sein" entnommen, das sich zu einem lang ausgesponnenen, interessanten Satze entwickelt, aus dem mit längeren Unterbrechungen die verschiedenen Theile der genannten Melodie, durch eine etwas stärkere Stimme sanft gehoben, im Tenor hervortreten.

Das Motiv im zweiten Satze in G-Dur ist frei gewählt, aber nach unserm Dafürhalten etwas zu breit ausgeführt. Die Krone des Ganzen ist ohnstreitig die den Schlußsatz bildende Fuge in A-Moll $\frac{6}{8}$ Tact, mit einem so interessanten wahrhaft reizenden Thema, wie es in Orgelfugen gewiß nur höchst selten angetroffen wird. Bei der Einführung desselben hören wir zugleich wieder den Anfang jenes Chorals, aus dem das Fugenthema sich leicht und sinnig entwickelt, gleichsam als wollte es uns nur über den Ursprung und innigen Zusammenhang mit dem ersten Satze aufklären, um dann sogleich seine eigene Bahn selbstständig zu wandeln.

Die Sonate ist für eine dreimanualige Orgel berechnet und fordert einen gewandten Spieler. Wir wüßten nicht was wir zu ihrer Empfehlung diesen Zeilen noch hinzuzufügen hätten.

D. H. Engel.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Constantin Decker, Op. 32. Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. — **Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 1. 1 Thlr. 25 Sgr. Nr. 2. 1 Thlr. 15 Sgr.**

Es dürften unter den Quartettcomponisten der Neuzeit nur Einzelne gefunden werden, die diese Musikgattung von der bedeutungsvolleren Seite aufgefaßt haben. Jene tiefere Conception, wie sie Beethoven bereits in seinen ersten Quartetten anbahnte, in den späteren dagegen zur bisher noch unerreichten Vollendung führte, wie sie Robert Schumann ferner mit seiner ihm eigenthümlichen Genialität erfaßte und auf Beethoven fußend in einem neuen Gewande erscheinen ließ, das zwar wegen seines kühnen Schnittes Viele befremdete, die Classisch-Halsstarrigen und Orthodox-Hoffärtigen zu einem lächerlichen Zelotismus aufstachelte, die freier Umherblickenden aber erkennen ließ,

daß die abweichende, befremdende Form nur der Ausdruck eines blos nach seelischen Zuständen schaffenden Geistes sei — jene tiefere Conception also ließ sich nur in ganz vereinzelt dastehenden Versuchen bemerken. Mendelssohn gab dieser Richtung sich nicht hin. Seine Leistungen auf diesem Gebiete tragen mehr das Gepräge eines Salons, in welchem man sich in feiner, gewandter Form geistreich unterhält. Sein Vorbild leuchtete Vielen voran, und ließ sie in den angeschlagenen Ton mit einstimmen, wenn es ihnen schon unmöglich war, den Reiz, den Mendelssohn seinen Quartetten zu geben wußte, auch nur annäherungsweise den ihrigen zu eigen zu machen. Die vorliegenden Quartette, von denen das dritte uns nicht mit zur Ansicht zugekommen ist, sind, was ihre Richtung betrifft, gleichfalls dem höheren Salonton zugewendet; Mendelssohn'scher Einfluß zeigt sich hier und da in deutlich erkennbaren Umrissen; auch an die Onslow'sche Art wird man erinnert, obschon das Trockene und Pedantische derselben weniger angeeignet als vielmehr wie eine Reminiscenz herbeigekommen scheint. Die Motive in diesen Quartetten sind nicht bedeutend und hervorstechend zu nennen, aber indem sie das Triviale verschmähen, wissen sie durch eine edle Haltung das Interesse zu fesseln, in angenehmer Form zu unterhalten und nicht ohne Bedeutung sein zu lassen, was gesagt wird. Die technische Arbeit stellt dem Componisten ein ehrenvolles Zeugniß aus; mitunter erscheint Manches zu weit ausgesponnen und zu viel Accent auf das Detail gelegt zu sein. Wesentlich verschiedene Physiognomie zeigen beide Quartette (D-Moll, A-Moll) nicht. Im ersten Satze des ersten Quartettes erscheint das zweite Motiv vorzüglich von schöner Haltung; im Uebrigen ist in diesem Satze mehr die gute Arbeit hervortretend. Das Scherzo zeigt sich im Trio von gewählterer Haltung; das Adagio macht sich durch Cantilene und reichen harmonischen Ausbau geltend, gleichwie das Finale durch frische Lebendigkeit, ohne jedoch in seinem Gedankeninhalte von Bedeutsamkeit zu sein; das zweite Motiv hat entschieden Mendelssohn'sche Färbung. Der erste Satz des zweiten Quartettes hat mitunter trockene Arbeit, läßt aber auch Stellen von schönem, ausdrucksvollem Gesang vernehmen. Der erste Theil desselben ist anziehender, im zweiten wird man durch zu vieles Detail ermüdet; der erste arbeitet mehr im Großen und Ganzen. Das Adagio zeichnet sich durch eine äußerst zarte und ausdrucksvolle Melodie aus, die nicht blos von feiner Haltung sich zeigt, sondern auch von großer Innigkeit belebt ist. Nur dem darin vorkommenden Andantino läßt sich wenig Bedeutung abgewinnen, es ist zu trocken und grübelnd. Das Scherzo macht außer seiner Lebendigkeit auf keine geistige Bedeutung Ansprüche; das Finale rangirt unter den Stücken, die in angenehmer Form zu unterhalten wissen, eine tiefere Beantheiligung des Geistes und des Herzens aber nur in weiter Entfernung durchblicken lassen. —

Em. Klitzsch.

Instructives.

Für die Orgel.

F. G. Klauer, Op. 15. Praktische Vorschule für das Orgelspiel, eine Sammlung stufenweise fortschreitender Manual- und Pedal-Uebungen. — Eisleben, Georg Reichardt. Pr. 15 Sgr.

Der Verfasser bemerkt in der kurzen Vorrede zu diesem Werkchen, daß die meisten unserer Orgelschulen, bei allen ihren sonstigen Uebungsstoffen, doch selten eine hinreichende Anzahl vorbereitender Manual- und namentlich Pedal-Uebungen enthalten, was ihn veranlaßte durch Zusammenstellung der vorliegenden Uebungsschule einem fühlbaren Mangel abzuhelfen. Dieselbe beschränkt sich denn auch nur darauf, dem angehenden Orgelspieler zuerst eine Anzahl von zwei- drei- und vierstimmigen Manualübungen zu geben, welche auf nur sieben Druckseiten höchst zweckmäßige und zugleich interessante Beispiele enthalten, die größtentheils aus den Werken älterer Meister gewählt, in progressiver Folge geordnet und mit zweckmäßiger Applicatur versehen sind. Sodann folgen die ausgeführteren Uebungen für Pedal; für den regelmäßigen Wechsel der Füße auf verschiedenen Tasten; für den Unter- und Uebersatz der Füße; für den Wechsel der Füße auf denselben Tasten; Uebungen für das Nachrücken; für die Anwendung von Spitze und Absatz; Wechseln von Spitze und Absatz desselben Fußes auf derselben Taste; für das Gleiten des Ballens von einer Obertaste zur andern. Den Schluß bilden ein und zweistimmige Soloübungen für Pedal, und einige Choralsätze aus guten Meisterwerken gewählt.

Den Notenbeispielen sind die erforderlichen kurzgefaßten Regeln für den Spieler vorgedruckt, so daß dieses höchst praktische Werkchen, das nur eine Vorschule zum Orgelspiel sein will, dennoch durch seine Zweckmäßigkeit die Anschaffung jeder größeren und kostspieligeren Orgelschule entbehrlich macht, da dem Spieler alles darin geboten wird, was er zum Studium guter Orgelcompositionen zu wissen nöthig hat.

Durch das Abstreifen alles Entbehrlichen und das Vermeiden aller Weitschweifigkeit wird die Anschaffung dieses billigen Werkchens besonders Musikinstituten und

Seminarien sehr leicht gemacht, denen wir es zur fleißigen Benutzung für den Unterricht bestens empfehlen.

Die äußere Ausstattung des Werkchens ist lobenswerth.

D. H. Engel.

Dresdner Musik.

Louis Eller.

Ich beeile mich, Sie auf die Erscheinung eines jungen Künstlers aufmerksam zu machen, welcher voraussichtlich in der musikalischen Welt noch oft, und auf ehrenvolle Weise genannt werden wird, und ich freue mich, der Erste sein zu können, welcher Louis Eller in Deutschland begrüßt, und zwar in seinem Vaterlande, das ihn noch kaum dem Namen nach kennt.

Durch einen glücklichen Zufall ist dieses bedeutende Talent bei uns in Dresden gleichsam neu entdeckt worden. Louis Eller kam direct von Pau im südlichen Frankreich (Depart. Basses Pyrenées) und war auf der Durchreise nach seiner Vaterstadt Gratz. Einige hiesige Kammermusiker lernen den bescheidenen jungen Mann bei der Prüfung jener vortrefflichen Geigen kennen, welche der Dresdener Kammermusikus Schlick für die hiesige Kapelle baut — man hört ihn, und veranstaltet sogleich eine musikalische Soirée vor eingeladenen Künstlern und Kunstfreunden, um Louis Eller erst im engeren Kunst-Kreise bekannt zu machen; eine zweite und dritte Soirée folgt, und gestern Abend hörten wir den trefflichen Künstler in einem Concert im Theater. Er spielte den ersten Satz des Beethoven'schen Violinconcertes, (mit der Cadenz von David) eine von ihm componirte „Corrente" (im Genre der Chopin'schen Impromptus) und gab nach stürmischem Beifall und wiederholtem Hervorruf, noch einen „Valse diabolique" von seiner Composition, der ganz besonders geeignet war, die Vorzüge seines Spieles in das hellste Licht zu setzen. — Ich habe Gelegenheit gehabt, in den, von den hiesigen Kammermusikern und von Hrn. Blaßmann ihm zu Ehren veranstalteten Soiréen (welchen auch die HH. Kapellmeister Reißiger, Concertmeister Lipinski und Oberregisseur Fischer u. A. beiwohnten) eine größere Reihe von eigenen wie fremden Compositionen von Louis Eller vortragen zu hören, unter denen, außer den oben erwähnten, namentlich Eller's Ausführung seiner „Paraphrase des Hugenots", seiner „Méditation" (über ein Thema von Haydn) „Airs espagnols", „Rhapsodie hongroise" und eine brillante „Arpeggien-Etude" die größte Anerkennung sich erwarben.

Was bei Eller namentlich hervorgehoben werden muß, ist eine überraschende Weichheit und Sangbarkeit seines Tones, eine höchst elegante und erstaunlich sparsame Bogenführung, und eine wohlthätige Ruhe und Solidität des Spieles, verbunden mit aller der Fertigkeit und Eleganz, welche ein Violinvirtuos unserer Tage entfalten muß, wenn er überhaupt auf die Höhe der Zeit und ihrer Technik sich erheben will. Eller's Gesang auf der Geige hat eine herzgewinnende Lieblichkeit, ohne manierirt zu sein; der Ton und die Spielart sind allerdings nicht die großartigsten, die ich gehört habe — mitunter wäre auch etwas mehr Wärme und Leidenschaftlichkeit im Vortrag wünschenswerth, eine Bemerkung die ich übrigens nur in Bezug auf den Vortrag des Beethoven'schen Concertes mache, dessen trockene Auffassung und kühle Wiedergabe höhere Anforderungen überhaupt nicht befriedigen konnte — aber dafür besitzt Eller das Eigenthümliche einer reinen künstlerischen Individualität, die bei der großen Anzahl unserer heutigen „Dutzendspieler" immer seltener wird, sowie eine geschmackvolle Einfachheit des Vortrages, welche mich lebhaft an die Spohr'sche Schule erinnerte.

Der ganze Entwickelungs- und Bildungsgang Eller's ist so eigenthümlicher Art, daß sich schon daraus auf eine bedeutende Subjectivität schließen läßt. Eller ist fast durchaus Autodidakt, er hat sich ohne gleichmäßig gebotene künstlerische Anleitung, ja fast ohne Vorbild, aus sich heraus selbstständig entwickelt. — Im Jahre 1820 in Gratz geboren, erhielt er in der dortigen Musikschule durch Kapellmeister Hysel den ersten Unterricht. Als neunjähriger Knabe spielte er schon zum ersten Male öffentlich im Prüfungsconcert des Steyermärkischen Musikvereins mit vielem Beifall. Er konnte aber seinem unzweifelhaften Berufe und seiner Neigung nicht folgen, sondern mußte als Chorknabe in den dortigen Kirchen singen. Nach einigen Jahren gelang es ihm, sich von diesem Dienste loszumachen und nach Wien zu gelangen, wo er im Jahre 1836 sich zum ersten Male in einem Concerte zugleich mit Döhler hören ließ. Schon damals zeichnete er sich durch Reinheit und Sicherheit, gute Bogenführung, und große Geläufigkeit bei einfachem und geschmackvollem Vortrage aus. Eller konnte aber in Wien nicht bleiben; er wurde in Salzburg angestellt und wirkte dort als Concertmeister und Lehrer. Von da begann er seine erste größere Kunstreise durch Ungarn und Kroatien, und kehrte erst 1842 nach Gratz zurück, um bald darauf, unter durchaus nicht günstigen Umständen, eine Wanderung durch die Schweiz und das südliche Frankreich nach Paris anzutreten. Ohne Empfehlung und Unterstützung konnte er aber in Paris kein Concert zu Stande bringen. Er kehrte nach Gratz zurück (1845) und gab nur in seiner Vater-

stadt und in Triest mehrere Concerte. — Doch bald trieb es ihn nach Frankreich zurück. Er hielt sich zuvor längere Zeit in Nord-Italien auf, und fand später namentlich in Toulouse eine überaus günstige Aufnahme. Dort war es, wo ein von seinem Spiel enthusiasmirter Kunstfreund ihm das erste gute Instrument, einen Stradivarius, den er noch jetzt besitzt, zum Geschenk machte. Nach mancherlei Widerwärtigkeiten, welche ihm, wie allen Künstlern, die Revolutionen von 48 und 49 bereiteten, gelang es ihm endlich 1850 sein erstes Concert in Paris zu geben, welches von den überraschensten Erfolgen begleitet war, obgleich auch jetzt noch sein Ruf sich im Ausland nicht verbreitete, da Eller offenbar es nicht verstand, seine Erfolge „auszubeuten", ein Compliment, welches man dem Künstler und Menschen aus voller Ueberzeugung machen kann. — Eller's leidende Gesundheit, die seine Studien und Kunstreisen leider öfters unterbrach, zwang ihn, sich in das südliche Frankreich, in die Pyrenäen-Bäder zu begeben. Er nahm seitdem seinen Aufenthalt in Pau, wo er, neben Concerten, auch regelmäßige Quartett-Soiréen veranstaltete. Von hieraus machte er eine Kunstreise durch Spanien und Portugal, die brillanteste, die ihm bis jetzt zu Theil ward. Er concertirte mit großem Erfolg in Madrid, Saragossa, Barcelona, ꝛc. und errang überall den ungetheiltesten Beifall. Er spielte mit seinem Freunde Gottschalk in Madrid bei Hof, und dann gleichfalls am Hof von Lissabon, wo ihm allenthalben die schmeichelhaftesten Beweise der Anerkennung zu Theil wurden. Er kehrte hierauf nochmals nach Paris zurück, spielte mit Sauzay, Franchomme und Seghers in Quartetten, ꝛc. und begab sich von da nach Pau zurück, wo er bis jetzt sich aufgehalten hat.

Die vielfach widerwärtigen und ungünstigen Verhältnisse seines Lebens, seine zarte und schwächliche Gesundheit, sowie der Umstand, daß Eller, mit Ausnahme von wenigen Concerten in Paris, bis jetzt fast nur an Orten und in Ländern gespielt hat, von woher uns selten oder nie musikalische Nachrichten zukommen, machen es erklärlich, daß er in Deutschland noch fast ganz unbekannt ist. Vielleicht trägt auch hierzu der komische Umstand bei, daß die Franzosen seinen Namen längere Zeit consequent mit dem von Heller verwechselt und ihn seltsamerweise in ihren Berichten auch so geschrieben haben! —

Ich bin der festen Ueberzeugung, daß Louis Eller, wenn er im Herbst von Gratz zurückkehrt und, wie er beabsichtigt, im nächsten Winter seine erste Kunstreise durch Deutschland antreten wird, allenthalben mit großer Theilnahme aufgenommen, und mit sicherem Erfolge auftreten wird. Außer den oben erwähnten Vorzügen seines Solospieles ist noch hervorzuheben, daß er, zufolge seiner künstlerischen Ruhe und seines fast elegisch weichen und gesangreichen Tones, ein vortrefflicher Quartettspieler ist — ein Vorzug, den bekanntlich nur wenige Virtuosen besitzen.

Mögen diese ersten kurzen Nachrichten dazu beitragen, vorläufig auf ihn aufmerksam zu machen, obgleich, wenn Louis Eller erst öfter in Norddeutschland aufgetreten sein wird, er unzweifelhaft seinen eigenen ruhmvollen Weg am Besten sich selbst bahnen wird.

Dresden, 13ten Juni 1854. Hoplit.

Aus Aachen.

(Schluß.)

Am dritten Festtage (6ten Juni) war das Haus gefüllt, aber nicht überfüllt. Hr. P. v. Lindpaintner wurde vom Orchester und von einem sehr glänzenden Publikum festlich empfangen. Das Concert wurde mit Mendelssohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum eröffnet. Es ist zu bekannt, mit welchen Feinheiten Mendelssohn seine Compositionen überhaupt und insbesondere wieder seine Concert-Ouvertüren einzustudiren wußte, um noch ein Wort darüber zu sagen, es kann deßhalb nicht auffallen, wenn wir sagen müssen, daß wir diese Ouvertüre vom Leipziger Gewandhaus-Orchester vollkommener gehört haben; abgesehen davon, daß eine feststehende Kapelle ganz anders zusammengreift, als eine combinirte Orchester-Masse, die verhältnißmäßig aber deßhalb weit weniger wirkt. Die Ophicleide fehlte und war mit einer Tuba, die jene nicht ersetzen kann, besetzt. Jene wohlbekannten, originellen Töne, welche der Ophicleide bei der Wiederkehr des Haupt-Motivs zuertheilt sind, traten nicht genug hervor, die zu haltenden Töne klangen viel zu matt. Im Schluß-Accorde machte eine übermüthige Elfin, in Gestalt einer Flöte, noch zu guterletzt einen Sprung nach der kleinen Septime, (d), wodurch das Dissonirende dieses Intervalles recht veranschaulicht wurde, denn trotz des Pianissimos klang sie noch lange im Ohr nach und man konnte zu keinem ruhigen Abschlusse kommen.

Hr. Schlösser sang darauf eine Tenor-Arie von V. Lachner, eine unendlich süßliche Composition in dem wohlbekannten Style endlosen Liebesjammers. Hr. Schlösser kam damit wieder zu Ehren und hatte Gelegenheit seine klangvolle Stimme in allen Schattirungen dem höchlichst entzückten Publikum vorzuführen, was denn auch am Schlusse den wohlverdienten Beifall mit Freuden zollte. Einige Textproben: „Die

einzig Eine" — „Du liebst mich noch — um Mitternacht". — „Undine, ach Undine! mit thränenfeuchter Miene". — „Du liebst mich noch, sprach sie, und sah zu mir herauf". —

Hr. v. Turanyi, ein gründlich durchgebildeter Musiker, spielte das Beethoven'sche Es-Dur-Concert auswendig, mit Sicherheit und Präcision, auf einem Concert-Flügel von vorzüglich schönem Klange aus der Fabrik des Hrn. Kleus in Düsseldorf. Am Schlusse wurden Hrn. v. Turanyi Blumenkränze zugeworfen, die wir ihm um so herzlicher gönnten, da er in Aachen nicht immer auf *Rosen* zu gehen scheint, der *Dornen* der lange vorhergegangenen Gesangproben zum Musikfeste gar nicht zu gedenken.

Frau Johanna Findorff aus Crefeld brachte in der Scene und Arie für Alt aus der Oper „Donna Caritea" von Mercadante ihre schöne, weil weiche, volle und biegsame Stimme erst recht zur vollen Geltung. Diese Dame, welche zwei Jahre hindurch in Mailand ernsten Studien obgelegen hat, besitzt einen Contra-Alt (vom kleinen g bis zweigestrichen es, auch $\overline{\overline{g}}$) wie er sich gegenwärtig in Deutschland kaum noch vorfinden möchte. Frau Findorff sang die Scene und Arie von Mercadante italienisch. Bei ihrem Gesange in deutscher Sprache bemerkten wir bisweilen ein Trennen der zusammengehörigen Sylben, deßhalb unsere Bemerkung in voriger Nummer, daß es ihr noch an Schule fehle. Wir müssen ihre gebildete Stimme und ihre musikalische Natur noch besonders hervorheben, um nicht mißverstanden zu werden. Hiermit schloß die erste Abtheilung.

Es folgte ein Violin-Concert in D-Moll, componirt und vorgetragen von Hrn. Vieuxtemps. Gut componirt und noch besser gespielt. Am Ende des ersten Satzes, der im großen Style gehalten ist, tritt die Harfe hinzu, während die Violoncells, um 2 Octaven tiefer, mit der Solo-Geige unisono gehen, was eine eigenthümliche Klangwirkung hervorbringt. Daran schließt sich gleich ein originelles Scherzo, eine Art Tarantelle in Rondo-Form mit einem Pastorale als Mittelsatz, das auch als Composition ganz besonders hervortritt und von Hrn. Vieuxtemps ganz meisterhaft gespielt wird. Das Adagio bietet dem Spieler Gelegenheit, seine Kunst in getragenen Tönen zu zeigen und, was mehr sagen will, auch Empfindungen zu wecken. Der letzte Satz ist echt französisch und das Thema desselben, im Style eines Nationalliedes oder einer Hymne, trug der Componist äußerst pikant und, wie das Ganze, mit vollendeter Meisterschaft vor. Das Concert ist dankbar für den Spieler und zugleich interessant für den Musiker. Hr. Vieuxtemps blieb der König des Tages. Doch hätten wir statt „Le streghe" von Paganini, die Hr. V. als vorletztes Stück des Abends vortrug, lieber eine andere Composition gehört, da wir dasselbe von Paganini selbst *noch vollkommener* gehört haben.

Frau Förster trug nun die Kirchen-Arie für Sopran (?) von Alessandro Stradella vor. Wo dürfte diese Arie jetzt fehlen? — doch: sie ist schön und Frau Förster sang sie gut und weit glücklicher, als ihre Partie im Händel'schen Oratorium; der ihr gespendete Beifall war ein wohlverdienter.

Hr. Pischek, wie es schien ein Liebling des Publikums, trug eine Baß-Arie aus der Oper „Hans Heiling" von Marschner mit großer Lebendigkeit, aber fast übertrieben vor, denn er *schrie* bisweilen entsetzlich und agirte, als ob er auf der Bühne wäre. Man freut sich heut zu Tage wirklich, wenn man einmal einen Ton *ohne* Bebungen aushalten hört. Ein berühmter Sänger mit so seltenen Stimm-Mitteln wie Hr. Pischek sollte immer und überall mit einem *guten* Beispiele vorangehen und sich keine *Uebertreibungen* zu Schulden kommen lassen, da sie nichts weniger als schön sind. Die Marschnersche Composition auf einen schauerlichen, katzenjämmerlichen Text ist bekanntlich sehr frisch, markig, charakteristisch und außerdem noch interessant instrumentirt. Einige Textproben: „Du hast so selig, so überschwenglich selig mich gemacht" — „Weh! ich sterbe bei dem Gedanken — fasse mich" — „Ich liebe Dich von Herzen — mit Schmerzen — liebendem Herzen — mit tausend Schmerzen — (warum nicht mit 100,000?) — bangen — hangen — so lieb' ich Dich".

Frau Coradori sang die große Scene und Arie „Abscheulicher" aus Beethoven's Fidelio im Ganzen befriedigend. Wie schön Frau Coradori ist (denn von der Beethoven'schen Composition zu reden, hieße Eulen nach Athen tragen), haben wir wegen Kurzsichtigkeit unserer leiblichen Augen nicht bemerken können, doch haben wir ihre besonders ansprechende Toilette von Sachkennern gebührend würdigen gehört. Und, siehe da: sie fing damit wohl alte und junge Vögelein zum großen Applaudiren ein, wozu mein freundlicher Nachbar die treffende Bemerkung machte: „Viel Lärm um Nichts". Der Frau Coradori Gesang ist nichts weniger als schön zu nennen. In der Donizetti'schen Arie aus Torquato Tasso, in welcher Hr. Staps aus Brüssel das Clarinett-Solo mit verdientem Beifall vortrug, und die sie in der letzten Abtheilung sang, *würgte* sie erst das zweigestrichene h, dann $\overline{\overline{c}}$ und endlich auch noch $\overline{\overline{\overline{des}}}$ heraus, welches *Schlingen* jedesmal mit einer starken Seitenbewegung des Halses verbunden war. Der Triller der

Frau Coradori wirkt sehr unangenehm und wird einem musikalisch gebildeten Ohr auf die Dauer unerträglich. — Die HH. Pischek und Büssel wiederholten zu Anfang der dritten Abtheilung das prächtige Duett für zwei Bässe aus „Israel in Egypten", und wir müssen gestehen, daß Hrn. Büssel's Stimme, wenn auch weniger kräftig als die des Hrn. Pischek, doch edler und anspruchsloser klang. Den Beschluß des Abends machte Händel's großer, gewaltiger Doppel-Chor zu Anfang des zweiten Theiles: „Moses und die Kinder Israel sangen also zu dem Herrn, sein Lob ausrufend: Ich will singen meinem Gott, denn er hat geholfen wunderbar. Das Roß und den Reiter hat er in das Meer gestürzt." Er wurde mit Begeisterung dirigirt, gesungen, gespielt und angehört, und bildete den würdigsten Abschluß des Abends, wie des ganzen, dreitägigen Festes, auf welches wir später nachträglich noch einige Rückblicke werfen wollen. Hier sei nur noch erwähnt, daß bei den letzten Accorden des Händel'schen Chores ein papierner Regen aus den Wolken des Schauspielhauses fiel, der von den Damen und Herren mit den weißen Handschuhen begierig aufgefangen wurde; auf einem zierlichen Octav-Blättchen, ein Tropfen im Regen, stand ein Festgedicht zu Ehren des Dirigenten. Man ging im Ganzen allgemein befriedigt nach Hause.

Reisebriefe aus Thüringen.

II.

Weimar.

(Fortsetzung.)

Die Weimarer Concerte. — Vieuxtemps. — Opernverhältnisse. — Euryanthe, Tannhäuser und Lohengrin. — Götze. — Der musikalische Geist in Weimar.

Ist auch das Weimarer Orchester für die Opern-Aufführungen hinreichend stark genug besetzt (obgleich eine gute Harfe z. B. noch vermißt wird) so dürfte doch eine Vermehrung des Streichquartettes, ꝛc. und namentlich der Bässe und Mittelstimmen für die Concerte wünschenswerth sein. Die Concert-Verhältnisse scheinen überhaupt in Weimar noch nicht so geregelt zu sein, als man im Interesse der Musik wünschen möchte, da durch die trefflichen Resultate der Oper hinlänglich bewiesen ist, welche Vortheile der modernen Kunst unter Liszt's Direction daraus hervorgehen müßten, wenn das Concertwesen in Weimar gleichen Schritt mit der Oper halten könnte. Welches die Gründe sind, daß Weimar noch nicht das Institut regelmäßiger Abonnement-Concerte besitzt, wissen wir nicht, doch sollte man diese Frage nicht zu lange offen lassen, zumal gerade jetzt allenthalben über die Stabilität und theilweise über die Rückschritte renommirter Concert-Institute mit seltener Uebereinstimmung geklagt wird. Weimar sollte auch hier mit gutem Beispiel vorangehen; es wäre, wie keine Stadt, gerade jetzt berufen, auch im Concert-Wesen, wie in der Oper, bahnbrechend voranzuschreiten, neue Programme aufzustellen und neue Gesichtspunkte zu eröffnen, obgleich diese Mission durch die Aufführung der Orchesterwerke von Berlioz, Wagner, Liszt, Raff, ꝛc. bereits so weit erfüllt wurde, als unter den gegenwärtigen beschränkten Verhältnissen möglich war. Hier ist aber dem Liszt'schen Streben noch eine bedeutende Aufgabe zur ruhmvollen Lösung gestellt, welche er sicher lösen wird, wenn man von anderen Seiten seinen künstlerischen Intentionen mit jener Bereitwilligkeit entgegenkommt, welche sie in vollem Maße verdienen. Das Weimarer Concert-Publikum ist natürlich kleiner, als das Opern-Publikum; ein entsprechendes Concert-Local scheint noch nicht vorhanden, ꝛc. doch sind das Alles Hindernisse secundärer Art, durch die sich am wenigsten ein Künstler von dem Range Liszt's würde abhalten lassen, die Reform des Concert-Wesens durch einen geregelten Cyclus von Abonnement-Concerten zu übernehmen, wenn die zu solchen Instituten nothwendigen Unterstützungen und Garantien erst vorhanden sind.

Die Concerte, welche ich in Weimar zu hören Gelegenheit hatte, waren sehr interessanter Art. Zwei derselben liegen allerdings außer dem Bereich der Kritik, da sie am Hof stattfanden, doch kann ich mir nicht versagen, ihrer Programme wenigstens Erwähnung zu thun, da ich, (vielleicht mit Ausnahme von Detmold, wo bekanntlich u. A. an der Aufführung von Berlioz „Romeo und Julie" der Fürst zu Lippe und die Prinzessinnen selbst Theil nahmen) keinen Hof in Deutschland nennen könnte, welcher solche Concert-Programme aufzuweisen hätte.

Am Gründonnerstag fand in der Weimarischen Schloßkapelle ein Kirchenconcert vor einem eingeladenen Publikum statt, welches der Weimarer Gesangverein unter Direction des Musikdir. Montag unterstützte. Es kamen die neuedirte achtstimmige Mottete von Bach „Bleib bei uns", des Sanctus aus der Missa Papae Marcelli von Palestrina, ein sechsstimmiges Crucifixus von Lotti, ein „Adoramus" und „Ecce quomodo" von Gallus, das Responsorium aus dem „Officium hebdomadae sanctae" von Palestrina, das bekannte Miserere von Allegri und der achtstimmige 43ster Psalm von Mendels-

sohn zur Aufführung. Das war doch wahrhaftig „Vergangenheits-Musik" genug!

Zwei weitere Nummern aber griffen lebendig in die Gegenwart ein. Zunächst der 8te Psalm, angeblich von Reicha componirt — doch wollte man wissen, daß der Psalm von einem kunstgebildeten, allerhöchsten Mitglied des Weimarer Hofes componirt sei, wodurch unser Interesse erhöht wurde. — Die andere Composition, welche uns in ihrer Einfachheit und Tiefe mit wunderbarer Gewalt ergriff, war das Ave Maria von Liszt, welches der Meister selbst an der Orgel begleitete. Wo man irgend Gelegenheit hat, sollte man nicht versäumen dieses herrliche Kirchenmusik-Stück, welches keine außerordentlichen Mittel, sondern nur Reinheit und Präcision verlangt, zur Aufführung zu bringen. Es war das erste Mal, daß ich Liszt als Kirchen-Componisten kennen lernte, da mir sein Pater noster und seine Missa noch unbekannt sind. Doch ging aus diesem Ave Maria schon hinlänglich klar hervor, wie tief sich Liszt in den musikalischen wie religiösen Geist der alten Kirchentonmeister versenkt hat, und wie er auch hier nicht nur Bedeutendes leisten wird, sondern schon Bedeutendes geleistet hat. —

Das Miserere von Allegri ist bekanntlich jenes Musikstück, von welchem man erzählt, daß es Mozart während der Aufführung niedergeschrieben habe. — Daß diese musikalische That, über die man Wunder geschrien hat, eigentlich gar nichts sagen will, wurde uns beim Anhören sehr klar. Das Miserere hat mindestens sechs, wenn nicht noch mehr Verse, Wiederholungen sind genug darin, und es wird so langsam und gedehnt gesungen, daß ein gewandter Contrapunktist es schon nach dem ersten Verse ohne Anstoß nachschreiben könnte — wievielmehr, wenn man sechs und mehr Verse zum Nachschreiben, zur Correctur und Ausfüllung hat. — Diese ganze Anekdote reducirt sich mithin auf eine musikalische Kleinigkeit, die Mozart gewiß spielend vollbracht hat, die aber ein Zopf dem Anderen, als etwas Außerordentliches, mit offenem Munde nachzubeten für dienlich fand! — So geht es mit vielen Wunderdingen der guten, alten Zeit. Bei Licht betrachtet ist das Wunderbare daran gar nicht zu entdecken. — — — —

Das zweite große Hof-Concert fand im brillanten Concert-Saal im Schlosse statt. Es kamen zur Aufführung: Eine Instrumental-Introduction über Motive aus Berlioz „Benvenuto Cellini" von Stör; „Le jeune patre Breton" von Berlioz, von Frau Milde wahrhaft lieblich vorgetragen; und Tasso, lamento e trionfo, symphonische Dichtung von Liszt. Ueber letztere nächstens Ausführliches. — Außerdem spielte Vieuxtemps sein neuestes großes Violinconcert in 4 Sätzen, seine Romanze und Tarantelle und Le Streghe von Paganini. Frau Pohl trug ein Harfen-Solo vor und übernahm die obligate Harfe in Vieuxtemps' Concert.

Das dritte Concert war ein öffentliches. Die Großherzogliche Hofcapelle gab es am ersten Osterfeiertag im Theater, unter Mitwirkung von Vieuxtemps und Frau Pohl. — An Orchester-Compositionen hörten wir die Ouvertüre zu Struensee von Meyerbeer; die gewaltigste und größte Ouvertüre, die Berlioz geschrieben hat, zum König Lear; und Mazeppa, symphonische Dichtung von Liszt. — Berlioz „Lear" und Meyerbeer's „Struensee" sind bekannt und besprochen genug. Liszt's „Mazeppa" aber kam hier zum ersten Male zur Aufführung, und wirkte allgemein auf das Schlagenste und Gewaltigste. Es ist ein geistiger Schwung und ein dämonischer Zug in diesem Orchesterstück, der wahrhaft hinreißt, noch ganz abgesehen von der Form, die hier, wie in allen symphonischen Dichtungen Liszt's mir durchaus neu und wahrhaft epochemachend erscheint. Das wird gewaltigen Lärm und vieles Wehgeschrei unter der musikalischen Reactionspartei hervorrufen, wenn diese genialen Orchesterdichtungen erst einmal in die Welt hinaus kommen! das ist einmal wieder etwas, wo Einem das Herz aufgeht. In diesen Stücken ist Leben und Zündstoff genug, um die ganze Fluth langweiliger „Concert-Ouvertüren" nach altem Styl auf einmal über den Haufen zu werfen! —

Kleine Zeitung.

Aus **Görlitz** liegt uns ein ausführlicher Bericht über ein am 25sten März daselbst stattgehabtes Concert vor, dem wir folgende Notizen entnehmen. Das Orchester unter Musikdirector Klingenberg's Leitung war durch Mitglieder der fürstlich Hohenzollern'schen Kapelle verstärkt. An Orchesterwerken kamen zur Aufführung: die Ouvertüre zu „Tell" von Rossini und eine Symphonie von Max Seifrig (Mitglied der F. H. Kapelle); ein ganz respectables Werk, das allgemeine und wohlverdiente Anerkennung fand. Sehr befriedigend waren die Solovorträge der HH. Kapellisten Max Seifrig und Oswald (Concertino für Violine und Violoncell), Tägerhuber (Divertissement für Hoboe) und Klotz (Phantasie eigener Composition für Ventilhorn). Die in diesem Concert zu Gehör gebrachten Gesangstücke waren: ein Ave regina mit Orchesterbegleitung von Klingenberg — ein Kirchenstück von guter Wirkung — und verschiedene mehrstimmige Gesänge von Taubert und Mendelssohn, sämmtlich in sehr lobenswerther Weise ausgeführt.

Gera. Am 30sten Mai veranstaltete, zur Vorfeier des Geburtstages des Fürsten Heinrich zu Reuß, unser tüchtiger Musikdir. W. Tschirch dem zahlreich versammelten Publikum ein genußreiches Concert. Im ersten Theil kam die so oft besprochene, aber hier noch nie gehörte, und daher Spannung erregende Ouvertüre zur Oper „Tannhäuser" von R. Wagner, unter der sichern und energischen Direction des Concertgebers, nach Möglichkeit zu lobenswerther Darstellung. Im zweiten Theil spielte der Concertgeber mit reicher Färbung, seelenvollem Schwung und eigenthümlicher Intensität seines weichen Anschlags das schöne Mendelssohn'sche „Capriccio concertante" und erwarb sich hiermit allgemeinen Applaus, so wie später durch Kullak's „La Gazelle". Zum Schluß kam die neuste Tondichtung für Männergesang und Orchester des Concertgebers „Die Zeit" zur Aufführung. Diese Composition ist Erzeugniß eines gereiften Geistes, der mit tiefer Innerlichkeit das Gedicht erfaßt und in schöner formeller Abrundung, wohlthuender Klarheit der melodischen wie harmonischen Behandlung zur völligen Anschauung bringt. Von besonderer Schönheit ist das Terzett „Lauschend an der Zukunft Quelle". Hier ist die seelenvolle Verschmelzung der drei Stimmen, durch eine poetisch wogende Figur der Instrumente angenehm unterstützt, von besonderer Wirkung. Nicht weniger ergreifend ist der großartige, in sichern kräftigen Rhythmen gehaltene Schlußchor mit wechselnden Soli, wodurch viel Schattirung für den Reiz der Klangwirkung entsteht. Da die Aufführung unter des Concertgebers gewohnter sicherer und umsichtiger Direction, unterstützt von 70 eifrigen Sängern so wie 36 Instrumentisten, nach möglichster Vollendung präcis und gut schattirt zu Gehör kam, so ward natürlich diese Composition wie Alles mit dankbarer Anerkennung vom Publikum aufgenommen. H.

Bern, den 9ten Juni 1854. Gestern hörten wir hier in der Heiligengeistkirche Mendelssohn's „Paulus", der vor einiger Zeit schon in Basel zur Aufführung gekommen. Mit diesem Oratorium hat die hiesige Musikgesellschaft ihren Plan, jedes Frühjahr ein größeres Tonwerk aufzuführen, in's Leben treten lassen und ängstliche Gemüther, die ein Gelingen desselben bezweifelten vollständig beruhigt: der Versuch gelang vortrefflich und die Theilnahme des Publikums war eine glänzende, ermuthigend für die Zukunft. Der Fleiß, die Liebe und Begeisterung welche der Verein an den Tag gelegt, ward reichlich belohnt und er darf mit Selbstvertrauen vorwärts schreiten. Die Chöre gingen glatt weg, nirgends geschleppt; mit Feuer und Kraft die einen, mit Zartheit die andern und haben gewaltigen Eindruck gemacht. Auch dem Orchester dürfen wir die volle Anerkennung nicht versagen. — Die Soli waren folgendermaßen besetzt: für die Sopranpartie hatte man Frl. K. Kiefer (die schon früher erwähnt) gewonnen; zum erstenmal im Oratoriengesang sich versuchend, hat die geist- und gemüthvolle Sängerin ihre Aufgabe wacker gelöst. Die Altpartie sang Frl. Rohrdorf aus Zürich, hier schon bekannt vom letzten Schweizerischen Musikfeste. Den Charakter ihrer Stimme möchte ich mit den Worten bezeichnen: Mutterliebe, Maria. — Ihr Gesang hat mich schauern gemacht; die Sängerin muß ein reiches, poetisches Gemüth in sich tragen. Das Tenorsolo war besetzt durch Hrn. Kirchhof, Musikalienhändler, von dessen Vortrag wir Rühmliches sagen müssen; nur eine gewisse Nonchalance trat hier und da hervor und sein Recitativ schien uns zu liedermäßig aufgefaßt. Uebrigens müssen wir froh sein, daß er seine Dienste nicht versagt. Vom Sänger des Paulus, Vicar Grosjean aus Biel will ich Ihnen nur sagen, daß er sich sichtlich bemühte seine schwierige Partie zu bezwingen: er war weder Saulus noch Paulus. Vor allem aber heben wir hervor die treffliche Leitung des Hrn. Methfessel. Manches Hinken und Unebne in einigen Recitativen des Paulus war nicht seine Schuld. —

Die Tonschöpfung selber ist eine interessante Erscheinung unserer Zeit einestheils insofern, als man diese so viel als eine unchristliche verlästern hört; anderntheils insofern, als die Form der Oper, welcher die sinnlich ausgeprägtere Darstellung der Charaktere und der Handlung eigen, die Form des Oratoriums immer mehr in den Schatten drängt. Zu Gunsten der letztern möchte ich kurz anführen, daß sie mir vorzugsweise geeignet scheint, eine weltbewegende Idee zu schildern, sofern diese in unserm Bewußtsein wurzelt und wir mit den Trägern derselben und den Situationen der Entwicklung vollständig betraut sind. Die Stoffe sind entweder religiöse oder nationale. — Vielleicht findet sich Gelegenheit dies Thema in einem besondern Artikel weitläufiger zu besprechen. — Damit ich's nicht vergesse: der Verein für „altclassische" Musik der, wie leicht zu denken, von seiner einseitigen Richtung immermehr abzukommen scheint, führt in einigen Wochen „die letzten Dinge" von Spohr auf. Ich bin sehr neugierig darauf.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Der Singverein in Celle führte, unter Leitung seines Musikdirectors Stolze, am 23sten März Fr. Schneider's „Weltgericht" auf, und am 12ten Mai Mendelssohn's 2tes Trio in C-Moll, Op. 66, für Pianoforte, Violine und Violoncell, Mozart's C-Dur-Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, die ersten Nummern aus dem Freischütz und Andreas Romberg's: Das Lied von der Glocke. Unterstützt wurde das zweite Concert von den Hannoverschen Kammermusikern HH. Kayser, Violine 1; Krollmann, Violine 2; Heinemeyer, Viola; Prell, Violoncell und Hyber, Contrabaß. Beide Concerte aber von Frl. Laura Börngen.

Am 17ten Juni kam in Halle unter Leitung des Musikdirectors Thieme das „Weltgericht" zum Besten der Hinterbliebenen des Componisten zur Aufführung. Es wirkten dabei fast sämmtliche musikalische Kräfte der Stadt, ein Theil der herzogl. Hofkapelle und die Kammersänger Pielke und Krüger aus Dessau, so wie mehrere andere zum Provinzial-

Liedertafelfeste in Halle an diesem Tage zusammengekommene fremde Sänger aus Berlin, Dessau, Magdeburg, Cöthen rc. mit. Die Ausführung war im Ganzen eine wohlgelungene und das Publikum hatte sich sehr zahlreich betheiligt, so daß die geräumige Kirche ganz gefüllt war.

Auszeichnungen, Beförderungen. An die Stelle des abgegangenen Hrn. Witt ist Hr. Marpurg in Königsberg Theaterkapellmeister daselbst geworden.

Todesfälle. Am 13ten Juni in der Frühe, zu derselben Stunde, wo ihr Gatte von der Welt schied, starb die Wittwe von Albert Lortzing, Regine Rosine, geb. Ahlers, früher selbst darstellende Künstlerin; sie hatte ihre letzten Lebensjahre in stiller Zurückgezogenheit zugebracht, nur dem Andenken an den Gatten und der Liebe ihrer Kinder lebend. Das vom Vorstand der k. Kapelle, den HH. Taubert und Ries, ihr schriftlich gegebene Versprechen, ihr und ihren hülfsbedürftigen vier Kindern die Einnahme eines Concertes zuzuwenden, um sie für die, dem Wittwen- und Waisenfonds der k. Kapelle gezahlten 200 Thlr. zu entschädigen, blieb bis zu ihrem Tode unerfüllt. (B. M.- 3. Echo.)

Vermischtes.

Der Cölner Männergesangverein hat nach seiner Rückkehr aus London beschlossen, aus den Erträgen seiner zweiten Fahrt den Betrag von tausend Pfund Sterling der Centraldombau-Vereinskasse zuzuweisen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

J. G. Stowiczek, Op. 22. Der fröhliche Zecher. Gedicht von Kopisch, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Nagel. 5 gGr.

Das Lied ist für Baßstimme geschrieben. Es trägt einen heiteren volksthümlichen Charakter, und wenn das darin Gesagte auch keineswegs neu ist, so wird es doch Liebhabern von dergleichen derb-komischen Gesängen willkommen sein.

Ed. Suhr, Tongemälde für Sänger und Sängerinnen. „Daß du mich liebest" von Heine; „der Neugierige" von Heine; „Erkenntniß" von Alf. Meißner. Für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Nagel. In einem Hefte, 20 gGr.

Diese „Tongemälde" sind nichts als Lieder oder wenn man will Romanzen oder dergleichen. Hr. Suhr hat dieselben „seinen Schülern" gewidmet, er ist also Gesanglehrer und wahrscheinlich auch selbst Sänger. Um so unbegreiflicher ist es, wie Jemand, der doch gewiß Gesangstücke aller Art in großer Menge schon unter Händen gehabt hat, so formlos, ungewandt und dilettantisch schreiben kann. Daß sich auch keine Spur von Talent und Erfindungskraft in den Gesängen zeigt, wollen wir dem Componisten nicht zum Vorwurf machen, denn dafür kann er nicht, wenn er auch besser thäte unter solchen Umständen das Componiren ganz zu lassen — daß aber sogar kein Geschick hier vorhanden, daß er für das Pianoforte schreibt ohne das Instrument im Geringsten zu kennen und mit seiner in der unbeholfensten Form auftretenden Talentlosigkeit vor die Oeffentlichkeit tritt, das verdient eine Zurechtweisung. Auch die Singstimme ist keineswegs entsprechend gesetzt, auch sie macht höchst komische Capriolen. Es steht demnach dieses Opus noch weit unter Gumbert, Krebs u. s. w. und nicht einmal der flachste Dilettantismus wird daran Wohlgefallen finden können. Nicht wenige Druckfehler sind hier bei der Correctur stehen geblieben.

F. X. Chwatal, Op. 103. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen 15 Sgr.

Die drei Lieder heißen: „der Thautropfen" von O. v. Redwitz; „Fühlst Du wohl so etwas von Liebe für mich?" (altes Lied) und „Furcht vor Amor" von Ritter Braun v. Braunthal. Singenden Dilettanten, die gerade keine hohen Ansprüche machen, werden sie willkommen sein, da sie im Ganzen sangbar und gefällig sind. Einige unmotivirte Textwiederholungen und nicht ganz sinngemäße Betonungen, sowie das oft in den bekannten Figuren begleitende Pianoforte beeinträchtigen die Lieder nicht wenig.

C. F. Kauffmann, Schöne Rohtraut. Gedicht von Ed. Mörike, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Stuttgart, Ebner. 36 Kr.

Es scheint dieser Gesang das Product eines Dilettanten zu sein, der sich bestrebt etwas mehr zu leisten, als Dilettan-

ten in der Regel möglich. Ohne auf besondere Originalität Anspruch machen zu können, ist dieser romanzenähnliche Gesang ansprechend und wird gut gesungen von einer wenn auch nicht nachhaltigen doch nicht unangenehmen Wirkung sein.

Jul. Melchert, Op. 29. Kriegers Abschied vom Liebchen. Gedicht von Dr. Wachs, für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Niemeyer. 1/3 Thlr.

— — —, Op. 30. Ein Blumenstrauß, gepflückt von Scheurlin's auserwählten Gedichten, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. Compl. 1/2 Thlr.

Es läßt sich von diesen Liedern wenig Gutes sagen, nur daß sie von der Verlagshandlung sehr geschmackvoll ausgestattet sind. Die Musik erhebt sich wenig oder gar nicht über die flachste Alltäglichkeit; die Melodien sind, was man im gewöhnlichen Leben „leierig" nennt, die Begleitungen nichtssagend und dilettantisch. Das Opus 30 ist auch für Alt oder Bariton zu haben.

Max v. Heßling, Op. 7. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Niemeyer. Nr. 1. 1/4 Thlr.

Die drei Lieder heißen: „Die Reise in's wärmere Land", „Im Wald" und „Das eigene Herz". Das uns vorliegende erste Lied, gedichtet von A. v. Klesheim, verräth das Bestreben des Componisten, etwas Besseres zu schaffen. Er vermeidet Trivialitäten, unnöthige Textwiederholungen, falsche Declamation, kurz den ganzen Compositions-Apparat talentloser oder stehen gebliebener Componisten. Die Motive sind in diesem Liede einfach und in anständigem Ton gehalten, wenn auch bezüglich der Erfindung nicht gerade hervorragend, die Begleitung ist charakteristisch und nicht alltäglich. Sängern, die Mehr und Besseres verlangen, ist dieses Liedchen zu empfehlen.

G. Barker, Der Auswanderer, frei nach dem Englischen der Lady Dufferin gedichtet von Dr Sigismund Wallace, für eine Singstimme mit Pianoforte. Hamburg, Niemeyer. 5/12 Thlr.

Das aus dem Englischen übertragene Gedicht steht an poetischem Werthe ungleich höher, als die etwas sehr dilettantische, wenig besagende Musik, die nicht selten dem Sinn der Texteworte geradezu widerspricht. Das Werkchen ist von der Verlagshandlung hübsch ausgestattet und mit deutschem und englischem Texte versehen.

K. E. Hering, Op. 29. Gemsjägerlied, von Bürde, für eine oder drei Baßstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Dresden, Ad. Brauer. 7 1/2 Ngr.

Ein im Volkston gehaltenes, an sich wenig bedeutendes Lied mit einer nicht immer sehr geschickten oft überladenen und doch leer klingenden Begleitung. An überflüssigen Textwiederholungen fehlt es nicht und wenn das Lied nicht ein Op. 29 wäre, würden wir dem Componisten rathen, sich über die Anforderungen, die man gegenwärtig an ein gutes Lied stellen darf und muß, etwas näher zu unterrichten und überhaupt noch tüchtige musikalische und ästhetische Studien zu machen.

J. Hoven, Op. 46. Sieben Gedichte aus dem neuen Frühling von Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 25 Ngr.

So tüchtig und anerkennenswerth im Ganzen das künstlerische Streben Hoven's zu nennen ist, so tragen doch diese — wie fast alle — Compositionen desselben den Stempel des Dilettantismus in der Form, während die Gedanken zuweilen ganz hübsch, doch keineswegs originell und hervorragend sind. Oft stößt man auf große Plattheiten, nicht selten will der Componist mit seiner Musik recht Vieles und Gutes sagen, aber gerade, wenn er diese Absicht hat, scheint ihm alle die Productionskraft zu verlassen, die sich bei Stellen zeigt, wo er sich mehr gehen läßt und einen höheren Schwung nicht nehmen will. Die Singstimme ist fast allenthalben geschickt behandelt, das Pianoforte verräth jedoch nur zu oft den Dilettanten. Es bewegt sich die Begleitung entweder in hergebrachten und abgenutzten Figuren und gewöhnlichen Harmonien oder sie wird ungeschickt und wirkungslos. Die Lieder dieses Heftes heißen: Frühlingsblüthen; Süßes Elend, bittere Lust; Wen ich liebe; Ein Meer von blauen Gedanken; Des Waldes Kapellmeister; Königin und Page; Hatte schon dieselben Träume. — Eine ganz hübsche Idee ist es, daß das letzte Lied eine Reminiscenz des ersten ist.

J. Hoven, Op. 47. Sechs Lieder von Chamisso für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 1stes Heft, 20 Ngr. 2tes Heft, 25 Ngr.

In diesen dem heiteren Genre angehörenden Liedern hat der Componist fast überall den vom Dichter angeschlagenen Ton richtig getroffen, sie werden deshalb gern gesungen und gehört werden. Das erste Heft enthält: Die Müllerin, Der Müllerin Nachbar und Die Sterbende — das zweite: Katzennatur, Minnedienst, der Zopf.

National- u. Volkslieder, die beliebtesten russischen, für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 20. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Wir haben bereits mehrfach dieser interessanten Sammlung gedacht. Vorliegende Nummer enthält das moskowsche Zigeunerlied: „Du kannst nicht glauben 2c."

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Inhaltsverzeichniß

zum vierzigsten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Aachen.

Aus Berlin.

Aus Carlsruhe.

Aus Dresden.

Aus Frankfurt a. M.

Aus Königsberg.

Aus Paris.

Aus Pesth.

Aus Prag.

Aus Reval.

Aus Weimar.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Vermischtes.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte.

Inserate.

Druck von Fr. Rückmann.